

BBC音乐导读 25

莫扎特 钢琴协奏曲

Mozart Piano Concertos

Philip Radcliffe 著

老 耀 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U.K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

莫扎特：钢琴协奏曲/（英）拉德克利夫（Radcliffe，P.）著；老耀译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第25册）
ISBN 7-80611-663-X

Ⅰ.莫… Ⅱ.①拉… ②老… Ⅲ.莫扎特，W.A.（1756～1791）-钢琴-协奏曲-音乐欣赏 Ⅳ.J624.17

中国版本图书馆CIP数据核字（98）第26105号

BBC音乐导读25

莫扎特：钢琴协奏曲

Philip Radcliffe 著　老耀译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：贾　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.625印张　75千字　1999年4月第1版
1999年4月第1次印刷　印数：1—5,000　定价：8.20元

ISBN 7-80611-663-X/G·56



献给 *Roy Howat*



目 录

萨尔茨堡

在所有为人们所熟悉的曲式中，古曲协奏曲是最接近于歌剧的。随着十八世纪的来临，巴洛克时期那种根深蒂固的对位化织体（contrapuntal texture）开始显得过时了。那种在具有烘托作用的背景下格外突出的单一旋律线乐思——自从十七世纪初以来，它一直是歌剧的主要基楚——已经开始渗透于器乐领域。这可以在曼海姆乐派作曲家的交响乐作品中看到；但在协奏曲中，这种现象更为普遍。在协奏曲中，可以说独奏家们常常成为人们注意的中心。正如唐纳德·托维（Donald Tovey）许多年前指出的那样，古典协奏曲的第一乐章，是以管弦乐团全奏（tutti）开场，与歌剧中的咏叹调有许多共同之处。因此，几乎并不令人惊讶的是，莫扎特，这位歌剧音乐与器乐音乐对其具有同样强大吸引力的屈指可数的伟大作曲家之一，发现协奏曲是一个恰到好处的音乐曲式。

他从约翰·克里斯蒂安·巴赫（Johann Christian Bach）以及那一时期的其他作曲家那里所继承下来的音乐风格，的确是温和的。另一方面，他本人的个性中，又包含着强烈动荡不安的气质，这两种因素结合起来，便使得他的音乐特别迷人。对于作品音响的美，他具有一种永不衰竭的感受力，因而没有理由去认为他热衷于发展他那一时代的音乐语言。但是，就在那种语言的范围内，他总是十分注意音乐对比的可能性。这种禀赋自然而然地在他那奇妙的“歌剧人物造型”中找到最为完美的表达方式，但是我们在他的协奏曲中同样可以感受到这一点。他既掌握独奏乐器又掌握管弦乐团性能，光是这一点就使他的旋律创意格外丰富；不过，当我们研究莫扎特作为一个旋律大师的能力时，必须牢记，他是生活在一个“作曲家们丝毫不关心如何才能有意识地摆脱陈腐框架”的年代。一个主题最基本的特点可以轻而易举地更多依靠对该主题的呈示和继续展开来表现，而较少凭借最初的旋律乐思来表现。例如，《唐璜》（Don Giovanni）中莱波雷洛的“名单咏叹调”第二部分的前四小节，以及《D大调弦乐四重奏》K.575、《钢琴与管乐五重奏》K.452和《C大调钢琴奏鸣曲》K.545各慢乐章的前四小节，在旋律轮廓上是完全相同的，但所

有四个段落都各具特色，并以不同的途径向前发展。

如果只是因为他那一时代许多次要的作曲家的作品已经多得数不清，就想将莫扎特主要建立在传统形式上的主题，与那些完全代表他个人风格的主题区别开来，那可是一件令人感兴趣而困难艰巨的任务。总的来说，可以说莫扎特最公式化的作品是典礼性的乐段，而在抒情情调的音乐作品中，则更显出个人风格。但是涉及到个人性格特征也不是件易事，个人对于事物的许多反映也不尽相同。半音体系经常扮演着重要角色：上述四个乐段从《C大调钢琴奏鸣曲》第三小节的半音体系中衍生出一种“特殊个性”。另外，我们也很难发现一个比《A大调钢琴协奏曲》K.488第一乐章中精致的第二主题更加完美的莫扎特式的主题。意大利歌剧中优雅的花腔唱法已弥漫于他的所有音乐，但是有些时候，就像也在《后宫诱逃》（Die Entführung）和《魔笛》（Die Zauberflöte）中谱写喜剧时所采用的音乐一样，他采用了一种家庭式的“更为乡村化的风格”。还有些时候，在他的器乐音乐中，他故意将自己“装扮起来”自娱娱人。例如在《G大调小提琴协奏曲》K.216的终乐章中，他先把自己装扮成一个朝臣，然后再装扮成一个农

夫；而在《A大调小提琴协奏曲》K.219中，他则穿上土耳其服装，预示这是《A大调钢琴奏鸣曲》的终乐章。

那些钢琴协奏曲中，净是这样非正统化的音乐，但其中情调和音乐内容则变化无穷。除了他那强大的音乐创造力之外，用最确切的话来说，莫扎特是一位伟大的戏剧表演人物，他总是在一个有效的时间内引进他的乐思，那时他对曲式的处理不像海顿那样充满猎奇，但却不是机械地遵循传统。他进到主题发展的手段极为丰富，但十分明显地，许多时候他感到更倾向于创作一个新的曲调，而不是去发展一个已经存在的曲调；于是，他便毫不犹豫地去实现这一愿望——即使此时此刻人们正期待一位举止优雅的作曲家去进行音乐的“发展”。他身上戏剧家的素质可能使他那些出人意料的音乐特别生动有力，当这些材料是为特殊时刻而准备的，并且毫无过分之举时尤其如此。在钢琴协奏曲比较长的乐章中，音乐材料的特殊财富便赋予作曲家特殊的机会——将它们按照一种不同寻常的顺序重新引入。的确，尤其是一些无比精美和富于创造性的终乐章，常常显示出一种崇高的欢乐气氛，同时也振奋人心，扣人心弦。

莫扎特从幼年开始就是一名钢琴家，他为钢琴所谱

写的作品变化多端。除了《c小调幻想曲》K.475、《幻想曲与赋格》K.394、充满忧郁气质的《a小调奏鸣曲》K.310和热情奔放的《c小调奏鸣曲》K.457之外，大多数独奏作品的情调是亲切感人的，织体是清晰的，尽管他最后的一些奏鸣曲包含着对位化的写作成分，有时音响中也出现一些令人惊讶的冲撞。但他的协奏曲却远比这些作品丰富多彩，其构思范围也更加广阔。它既不像贝多芬《降E大调钢琴协奏曲》开始时那样华美，也不像柴科夫斯基的《降b小调协奏曲》那样汹涌澎湃。但作品的键盘织体有时却令人惊讶地丰满动听，其风格和维多利亚时期那个似乎永远长不大的迷人神童莫扎特差之甚远。在这种键盘乐器持续性歌唱音调中，他表现出比海顿更为强烈的信念。他毫不犹豫地赋予它们充满动人的简朴气息的抒情段落，在整个管弦乐团音乐背景的烘托下，可以取得特别突出的效果。

莫扎特早年对于乐器的色彩具有一种强烈的感觉，无论是管弦乐还是室内乐；他也越来越意识到钢琴和乐团之间可以进行对比。他早期为小提琴和长笛所谱写的协奏曲魅力无穷，而后来为单簧管所创作的协奏曲则充满了温和的美，充满了沉思遐想。他后期所创作的交响曲和钢琴奏鸣曲方式迥然不同，品质颇高。但十分明显

的是，他在钢琴协奏曲中，将他所强烈意识到的这两种音乐体裁的特征紧密地联系起来，其结果是作品的品质达到了这样一种总的高度——它使得钢琴协奏曲构成了莫扎特器乐作品中特别迷人和受人喜爱的一个部分。

青年时代的作品(K.37/K.39～41/K.175)

早在1765年，莫扎特就显示出对于钢琴协奏曲的兴趣。那时他就曾经将约翰·克里斯蒂安·巴赫的键盘奏鸣曲改编成协奏曲。两年之后有四首协奏曲出现了：K.37、39、40和41。这些作品曾多年被认为是真正的莫扎特风格的，直到维泽瓦（Wyzewa）和圣福瓦(SaintFoix）发现它们实际上是改编自劳帕赫（Raupach)、奥诺埃尔（Honauer)、朔贝特（Schobert)、埃卡特（Eckard）和C. P. E. 巴赫的奏鸣曲乐章。根据这一事件，明眼人一眼就可看出它们并没有显示出任何个人风格的痕迹，但它们却包含了一些十分动听的音乐。K.37的行板是惟一一个不像是起源于其他人手笔的乐章。埃里克·布隆(Eric Blom)认为它可能是莫扎特本人所作，其结尾部分无疑是十分动人的。当音乐转向主音小调时，这种可能性就仿佛被证实了。尽管这一段落只

不过略微伸长了几小节，但在其音乐内容上却产生了辉煌的效果，由法国号吹奏出的持续音产生了一种令人感觉愉快的管弦乐团的音色，它预示着以后的音乐的发展。

一般来说，这些作品的总谱是简明清晰、非冒险性的。但1773年，当莫扎特刚开始创作他的第一首原创钢琴协奏曲《D大调第五号协奏曲》K.175的时候，他已经创作了一系列交响曲，全都那么明朗欢乐、流畅自然，虽然其音乐特色还不那么鲜明突出。这首协奏曲是年底写成的，对于作曲家来说，一个时期内成为他本人最喜欢的作品。乐团包括两支双簧管、两支法国号、两支小号、定音鼓与弦乐器。第一乐章那一动荡不安的气息令人想起喜歌剧的序曲。主题生动活泼、尖锐锋利。惟一的对于抒情主义的暗示则出现于发展部，该部分的开始不同寻常，位于主调调性中的第一主题一掠而过。

第二和第三乐章与第一乐章的曲式相同，整个奏鸣曲式由管弦乐团的全奏引进，宣布在主调中有两个主要主题。在慢乐章中，发展部包含着一个带有沉思意味的乐段，是建立在属持续音上方的，它预示着一个十分相似的“音乐过程”的出现，这一音乐过程出现于那首伟大的《C大调协奏曲》K.503的行板乐章中，并且是在同一时刻出现的。这一乐章中还有其他一些非常吸引人

的特征，刚开始那三小节的乐句具有十分强烈的个性。特别是前六个音符几乎可以认为是作曲家的“印记”：

谱例 1



一些欢快明朗的半音笔触、轻微荡漾着的乐句结束了起始全奏（opening tutti）和整个乐章。沉思的曲调预示着后来的许多慢乐章。

在终乐章之中，莫扎特对于一个技巧问题很感兴趣，这一问题显然使他十分着迷——这就是为何将由对位化因素组构而成的引子，纳入一个基本是奏鸣曲式的框架之中。《G 大调弦乐四重奏》K.387 的终乐章以及《魔笛》的序曲表明可以用哪些非常不同的办法来解决问题：其中一部作品是以轻柔的笔触来强调织体（texture）的对比关系，而在另一作品之中，则是将二者融合进一个既丰满又坚实的框架之中。无须讳言，尽管比较而言，这一早期协奏曲的终乐章似乎过于天真稚嫩，然而第一主题群那卡农式的开始部分与第二主题群轻快的小型曲调之间的对比，则产生了极为强烈的效果。独奏乐器的进入是一个欢快的时刻。毫无疑问地，作曲家

意识到主要主题的长音对于键盘乐器来说是不适宜的，因而莫扎特在此以一个欢快流动的对位声来代替，这一片段是根据主要主题的轮廓而创作的，由整个管弦乐团来演奏。作品的华彩乐段之前有一个管弦乐团演奏的段落，它使人们在刹那间联想起《朱庇特交响曲》（Jupiter Symphony）的终乐章。将这一协奏曲与《g小调交响曲》K.183放在一起颇为有趣，这首交响曲也几乎是在同一时期内创作的。在协奏曲K.175中，作曲家展现出他能量与热情的泉源，这一切起初是打算以一种特殊手段加以显示的；然而在交响曲K.183（即所谓“小g小调”第二十五号）中，其织体从整体来说是十分简朴的，更加直截了当地扣人心弦。这两部作品，加上它们先前的那些作品，十分清晰地勾画出了莫扎特天才的广阔的领域。

1776年的协奏曲(K.238/ K.242/ K.246)

《降B大调第六号协奏曲》K.238是1776年在萨尔茨堡写成的，它比先前的协奏曲在气质上更亲切感人、更富于抒情性。作品没有使用小号，也没有采用定音鼓，不同寻常的是，所有三个乐章都是在十分平静的气

氛中结束的。第一乐章的气氛比 K.175 较为缓和：绝大部分乐段充满了欢快得意的气氛，尽管令人感到惊讶的是在发展部中爆发出一股强大的热情。但是给人留下最为生动印象的特征则是作品中那些温和的切分乐句，它出现在第二主题群中，其活泼的终止式音型(cadentialfigure)仿佛预示着《G 大调弦乐四重奏》K.387 第一乐章的到来，其全奏部分和整个乐章都无懈可击：

谱例 2



行板乐章是一个没有发展部的简单的奏鸣曲式，它那加上弱音器的弦乐器，以及由长笛代替双簧管所奏出的轻柔的音色，与主要主题那刚毅节奏所表现出来的激动不安的情绪之间，形成奇妙的对比：

谱例 3

正像莫扎特后期协奏曲的慢乐章一样，其音乐气氛与一些类型的小夜曲颇为相似。这部作品的终乐章不如 K.175 的终乐章那么复杂，音调也比 K.175 的终乐章更加大众化一些。它采用的是回旋曲式，这在钢琴协奏曲中通常意味着曲调丰富多彩。最为辉煌的部分便是乐章的中央插段（episode），其音乐强度“相当可观”。那并非庆典式的结尾是对于《G 大调小提琴协奏曲》和《A 大调小提琴协奏曲》最后小节的追忆，这两部作品是前些年创作的。

作曲家于 1776 年所创作的其他两首协奏曲，则不如上述作品那么趣味横生。《F 大调第七号协奏曲》K.242（为三架钢琴而作）是为洛德隆（Lodron）伯爵夫人和她的两位女儿而创作的。有一个事实就是，作品中为第三钢琴所谱写的部分要比为其他两架钢琴所谱写的部分容易得多，这一点是毫无疑问的。这一事实说明伯爵夫人的第二个女儿绝不是一名出色的钢琴家，因而莫扎特又为此曲谱写了一个“两架钢琴”的版本。起始主题材料的节奏是作品的一个主要特征，它不断地在钢琴协奏曲中重新浮现出来，但从总体来说这一乐章显得冗长空洞。在稍后时期为两架钢琴所谱写的《降 E 大调协奏曲》K.365 中，莫扎特令人满意地解决了“如何为一

个以上的独奏家的技巧设计出一个适当的限度”的问题。在为小提琴和中提琴所创作的《交响协奏曲》K.364中，这一问题解决得更为完善，因为两种乐器音色之间的对比，使其更加生机盎然。这部作品中那标记着“小步舞曲速度”的终乐章也不乏同样的流畅，尽管主题材料本身更加富有吸引力。

作品中最为精美的部分还是慢乐章，在作曲家所有的钢琴协奏曲中（除去K.488，见第98页），它是惟一个标记着“柔板”（Adagio）字样的乐章。主要主题具有丰富的表现力，它包含着在谈论K.175的慢乐章时已经提到的作曲家的创作痕迹：

谱例4



整个乐章自始至终半音体系和倚音均构成了莫扎特最为成熟的风格的鲜明艺术特征，并且装饰性的乐段也从来没有出现过机械呆板的迹象。特别是第一主题的返回，音乐构思十分美丽别致。

《C大调第八号协奏曲》K.246并不包含着像上述慢乐章那样精美的乐段，但从总体上来说，是更加令人

满意的作品❶。第一乐章像 K.238 的第一乐章一样，具有一个特别的标记——开阔的慢板。它既生动活泼又充满活力，充分显示出莫扎特驾驭这种曲式的想像力。莫扎特的协奏曲最为迷人的一面则是“创作途径变化多端”，它正是以此方式首次将独奏乐器引进的。独奏乐器常常随主题一同进入，通常为一个比以前更加富有生命力的伴奏音型加以烘托。这里，主题的头三个音符对独奏乐器的进入加以强调，起始全奏的最后一个小节早已对主题的出现给予预示。第二主题群包括若干个主题，其中最为抒情、最为吸引人的部分并不出现在全奏段落中，而是为呈示部本身所保留的。相反地，出现在全奏结尾部分的生动活泼的乐句，在华彩乐段出现之前是绝不再现的。慢乐章，正如 K.175 和 K.242 中的慢乐章一样，是带有全奏的完整的奏鸣曲式，但是比上述两部作品都更加简洁、更加返璞归真。终乐章就如同 K.242 的终乐章，是一支轻松的回旋曲，采用的是小步舞曲的速度，它不如 K.242 那么华丽，但音乐内容却更加变化多端。对于它们各因所隶属的协奏曲而言，这些乐

---

❶ 据推测，此曲是为萨尔茨堡司令官吕佐（Lützow）伯爵的夫人而作。——译注

章中则没有任何一个乐章结出了令人完全满意的果实。有时候它们给人们留下一种印象，即作曲家打算将四平八稳、高贵典雅的小步舞曲转变成灿烂辉煌、才气横溢的音乐部分，但这无论如何是不自然的。几年之后，莫扎特在他那最为缓和、最为亲切动人的《F 大调协奏曲》K.413 中解决了这一问题，获得了巨大成功。尽管无论从哪一方面来说，K.246 都谈不上是一首代表作，但它仍不失为一部趣味盎然的作品，莫扎特正显示出他已经在逐渐熟悉音乐的无限变化性，而恰好可以用这种音乐上的千变万化来驾驭协奏曲的音乐曲式。此外，配器也大有可为，如在独奏家进入之后不久，第一小提琴所奏出的持续的 G 音——这些都表明了莫扎特音乐鲜明的特色——它们产生了一种谦虚平和的效果。

“茱侬”协奏曲（K.271）

莫扎特早期的协奏曲中尽管有许多吸引人的艺术特色，但却没有一首能够与《E 大调第九号协奏曲》K.271 那种独树一格的创作力和想像力相媲美。这是作曲家于 1777 年为茱侬小姐（Mlle Jeunehomme）所创作的。关于这一点，我们可以在刚开始的几小节内立刻感受到：

谱例 5



第一乐句之后，钢琴进入，这一乐句不得不结束了。全奏之后，独奏家的重新进入同样富于动力感，其效果是使人感觉到某人渴望加入这一极为普通的谈话，而无任何孤行专断或虚夸不实之词。全奏本身则与第二主题群显示的音乐材料关系甚为密切——第二主题群是欢快抒情性质的。刚开始的那一主题也碰巧在《g 小调弦乐四重奏》的第一乐章中以迥然不同的语态出现——它在发展部的乐段中得到完满的处理。在莫扎特的钢琴协奏曲中，第一乐章的这一音乐部分，尽管有时显得有些紧张感，但常常主要采用崭新的音乐材料。然而在这里，主要主题几乎完全是贝多芬式的。只是在发展部的最后阶段中，音乐开始平静下来，目的是更有效地转向再现部。在这一阶段中钢琴首次随之进入的那一乐句，经历了令人感到十分兴奋的调性的冒险，并在华彩乐段进来之前又重新演奏了一遍。莫扎特很少在华彩乐段之后重新引入独奏家的音乐片段，然而在这一乐章中，起始全奏的最后几个小节演奏震音，以便让钢琴进入——这一

现象是十分独特的。整个乐章给人一种冒险的感觉，令人耳目一新。正如他后期作品中那样，隐匿在生动活泼和迷人的音乐下面的，是一种具有强大力量的戏剧性音乐激流，就随之而来的作品中那种令人惊讶的忧郁苦闷的音乐特色而言，这种戏剧性的音乐激流在此出现是再恰当不过的了。

无论是海顿还是莫扎特，都没有谱写过许多建立在小调上的慢乐章，尽管它们在二位作曲家前期作品中比后期作品中出现得多一些。但在莫扎特的钢琴协奏曲中，它们出现的频率则多于他器乐作品的其他分支，其品质也堪称上乘。K.271 的第二乐章以其“行板”而名闻遐迩。这一乐章在那一时期，意味着“比行板的速度还要慢”。这一乐章的强度引人注目，这种强度是以不同方式显示出来的。在某些方面它带有歌剧性：为独奏家谱写的一些乐段近似于宣叙调，并且不时地出现一些那一时期歌剧中所通用的正规的节奏型。但是这里(谱例 6)它却产生了一种异常恐怖并带有威胁气氛的效果。

谱例 6



然而我们同时必须牢记这一点，那就是对位法（counterpoint），尽管它们不是主导因素（它们在巴洛克时期曾经一度占优势），但是十八世纪下半叶仍然扮演着极其重要的角色。那一时期的二流作曲家们也常常采用赋格手法进行写作，但结果是无论多么精彩，都必须依赖于一种似乎在模仿亨德尔作品的音响。但是像莫扎特、海顿那样才华横溢的作曲家的作品中，对位法仍然能够让人感觉到是充满了生命力，让人感到兴奋不已。莫扎特的赋格段写作有时竟然表现出一种惊人的兴奋和坚定。在K.271的慢乐章中，没有比赋格段更加精彩了，但它的音乐强度不仅仅是归功于其歌剧化的音乐素质，更归功于它那灵巧的织体。在充满忧郁情调的开始几小节中，第一小提琴和第二小提琴演奏卡农，不久之后这一段落则采用一种崭新的、然而更加华丽的旋律进行重奏，产生了一些惊人的尖锐的音乐冲突。这一乐章的曲式与K.238中的曲式结构相似，作曲家采用的是没有发展部的奏鸣曲式，它是以简短的乐团全奏开始的。这一全奏像往常一样实际上已经预示了第一主题群和第二主题群的艺术风貌。像第一乐章一样，第二主题群既开阔舒展，又十分重要，奇怪的是，它那扣人心弦的第一乐句居然与J. S. 巴赫的《E大调小提琴协奏曲》慢乐章

中所出现的一个乐句十分相似。

在他的任何一个协奏曲的奏鸣曲式乐章中，再现部的开始时刻都十分有趣，它往往包括经过缩减的起始全奏，以及第一乐章的呈示部，并且经常出现第一主题在返回时钢琴与乐团分别进行演奏的现象，正如在 K.175 和 K.238 中那样。在这一乐章中，钢琴演奏主题的开始两个小节，然后采用加花的方式继续演奏这一乐章最初进入的那一旋律。令人感到十分惊讶的是，第二主题群的主题刚开始是像以往一样出现在关系大调上，然而不久便转向 c 小调。在莫扎特的作品中，原先在大调上的音乐材料重新出现在小调上是司空见惯的事。它往往产生一种悲天悯人和乡愁情绪的效果。在华彩乐段之后，钢琴与乐团之间有几小节对话，乐章就以这种方式在此告以结束。最后的两个和弦，对于一个慢乐章来说，的确是异乎寻常的——乐谱上标注着强奏（forte）。两年之后，在那个为小提琴和中提琴而创作的《交响协奏曲》K.364 中，莫扎特谱写了一个慢乐章，也是采用 c 小调，也与 K.271 中的慢乐章一样令人感到强烈。

尽管小行板显得有些忧伤阴郁，这一协奏曲的终乐章却充满活力。虽然是一支回旋曲，它并没有展现出作曲家旋律创作上的“无限丰饶和千变万化”，而当莫扎

特采用这种曲式的时候，千变万化的现象却是屡见不鲜的。除去那令人惊叹不已的乐章中的中央插段之外，它给人的总体印象，是由一些附属主题的音乐构思引发而起的一种能量上不可抑制的碰撞冲击。但这一次又只不过是主要主题上的蔓条枝叶而已。这些，正如阿瑟·霍金斯（Arthur Hutchings）教授所指出的那样[1]，它为《魔笛》第二幕莫纳斯塔托斯的音乐做了铺垫。但就其坚定不移的控制力而言，它也同样具有贝多芬作品中的音乐笔触，这种控制力是隐藏在不断流动着的飞速向前发展的音符之后的，是可以为人们所感觉到的。这段音乐的最后出现是由第一双簧管奏出的，弦乐的拨奏提供背景，钢琴则奏出一段长长的颤音片段，令人回顾起第一乐章它首次进入时的音乐。最后的几小节“很弱”（*pp*）与“强”（*f*）之间的对比并置，实际上是再一次地期盼着贝多芬音乐的到来。但这一乐章中最不同凡响的音乐特征便是它的中间插段，它几乎构成了一个独立的乐章。这是由两个音乐片段所构成的；轻松愉快的小步舞曲，每一片段都要重复一遍，先是钢琴独奏一遍，

---

[1] 阿瑟·霍金斯，《莫扎特钢琴协奏曲指南》（*A Companion to Mozart's Piano Concertos*' 牛津，1947 年）。

然后在一种以绚丽多彩的笔触所谱写的管弦乐团音乐背景的烘托下，以变化形式再演奏一遍，这一变化形式十分优雅。这一部分中音乐本身不仅仅非常具有吸引力，由于终乐章的其他部分缺乏能够持续长长的旋律上的材料，它的效果就格外突出了。这里并没有出现 K.242 和 K.246 那样的感觉——这两部作品的小步舞曲那温和的节奏居然被推进一种不相适宜的音乐渠道。返回原来主要速度的乐段是莫扎特所谱写的作品中最为华丽的乐段，在那朴素而丰富多彩的音乐背景的照映下，钢琴奏出完美的琶音片段。整部作品堪称是莫扎特协奏曲中一个重要的里程碑，它具有莫扎特较早时期所创作的小提琴协奏曲中那种新鲜与猎奇的因素，但在音乐规模和音乐色调上都大大地扩展了。莫扎特为所有三个乐章都谱写了华彩乐段，这部作品最不同寻常的音乐特征，便是作曲家将一个较为缓慢的插段引入终乐章。许多年之后，在同一调性的另一首协奏曲 K.482 中，作曲家再次采用这种手法，它说明 K.271 在莫扎特所钟爱的作品中，的确占有颇为独特的一席之地。

双钢琴协奏曲（K.365）

两年之后，也就是在1779年，莫扎特为两架钢琴谱写了一首《降E大调第十号协奏曲》K.365。这是为他自己和他姐姐南娜儿（Nannerl）创作的。这部作品的想像力略欠丰富，或许比K.271更传统一些；但它远比为三架钢琴所谱写的协奏曲成功得多，并且它绝不止是公开演奏的作品。如果期望在这部作品中看到巴赫为两架键盘乐器协奏曲所创作的精美的复调音乐（polyphony），那将是徒劳无益的；但其引人入胜之处，便是它将它那份高雅并且仿佛是活生生的对话似的音乐，巧妙地配给两个独奏者进行演奏。第一乐章包括一些饶有趣味和异乎寻常的音乐片段，它将作品中的音乐弹性处理得栩栩如生，莫扎特以此掌握着奏鸣曲的曲式结构。起始全奏也充满了生命力，并且十分重要。除了快要结束时的一些小节之外，它并不包括任何与第二主题群任何部分有关系的音乐内容，有一些构思是直到发展部方才得以重新显现。第二主题群像通常一样，含有颇为丰富的音乐材料，包括令人愉快的曲调，它实际上为很久以后《D大调协奏曲》K.537中那与其十分相似的乐句作

出了铺垫：

谱例 7



作品的发展部同样是出人意料的。刚开始所采用的音乐材料是从全奏那里选取来的一个短小乐句，它不久便发展成为激烈的乐段，正如在一些协奏曲中常常出现的情况那样，没出现主题连接其他音乐材料的情况。其音乐简单涉及到一些无关的调性，但马上就返回到主调。一个富于吸引力的抒情乐句仿佛不知从何处漂浮而来，但不久就烟消云散了——尽管莫扎特在作品的华采乐段中对它有所提及。属七和弦的颇为宽阔的段落将音乐引向再现部，但这里所出现的并不是人们所希望的主题，而是从全奏那里得来的熠熠生辉的乐句。当第一主题最后返回时，它便漫游到降 e 小调中去，仿佛是对于发展部中缺乏调性猎奇的一种补偿。再现部的后一阶段也毫无疑问地充满了自由度，但无论就其令人心旷神怡的宏篇而言，还是就其结构上的大胆构思而言，这一乐章都预示着作曲家为小提琴和中提琴所创作的《交响协奏曲》K.364 的到来。

作品的慢乐章并不具备 K.271 的那种情感深度，但却是一支精妙而富有吸引力的曲子。比起莫扎特大多数慢乐章来，这里持续不断的歌唱性旋律要少得多，对话性因素却十分突出，主要主题的前四个小节明显地吸收了全奏中第一小提琴和双簧管之间以及后来两架钢琴之间的对话因素。这一乐章外表上充满了优雅精美的音乐上的精雕细琢，其曲式只不过是一种非常简单的 ABA 音乐设计形式；音乐从未在其他无关的调性上逗留一刻。乐团所奏出的部分是十分谨慎的，但却处处可见音乐的精美笔触；主要主题返回前的几小节片段的音乐色彩美不胜收，乐章最后两小节显示出了一种特殊的告别方式，而钢琴首次进入的前一小节则以其本身宁静的形式表露出它坚毅果敢的精神。

谱例 8

尽管这一乐章不是莫扎特最富有吸引力的慢乐章之一，它却比它初次所展现的优雅外表更加温馨宜人。它包括

了一些令人惊讶的、不断重复出现的乐句，在人们脑海中长期逗留。

但这部作品最为辉煌的部分，还是那饶有活力和能量四溢的终乐章。它将行板中那样谦恭礼让的姿态顷刻之间一扫而光，按回旋奏鸣曲式的格式设计的音乐篇幅广阔，主要主题在节奏上动力感十分强烈，并且在某些十分出人意料的时刻，经常容易与那些阻碍终止式（interrupted cadence）交织在一起，另一个仍在主调上的主题紧随其后。令人感到十分费解的是，尽管它那些作为伴奏音型的三连音在整个乐章的行进过程中扮演了十分重要的角色，但它却再也没有出现过。第一插段的主题采用的是生气勃勃的进行曲节奏；在第二插段（c 小调）中，它让人感到是以一种较为柔和的姿态出现的。像通常的莫扎特作品一样，主要主题的返回设计得十分优美别致，在 c 小调插段之后，它以一种“带有欢乐情绪的轻而易举的方式”又一次浮现回来的时候尤其如此。第一插段再现之前，主要主题的气质较为抒情，它终于通过一个半音模进，这与那些事实上欢乐愉快的音乐气氛之间形成了生动鲜明的对比。作品从总体上来

说，并没有表现出对于稍后时期[1] 那首为小提琴和中提琴所创作的《交响协奏曲》的宏伟气息的渴望，也不曾展露出对于早期两部作品中情感力量的热盼——例如《a小调钢琴奏鸣曲》K.310或《e小调小提琴奏鸣曲》K.304。但它那新颖高尚的精神气质却使它成为一部非常欢快的作品。

---

[1] 这些作品的克歇尔（Köchel）编号有误。

维也纳，1782～1784年

为两架钢琴而创作的《降E大调协奏曲》K.365是莫扎特离开萨尔茨堡之前所创作的最后一首钢琴协奏曲。在这一阶段中，值得回顾他在此之前所创作的音乐。他的器乐作品包括超过三十首交响曲、二十六首小提琴奏鸣曲、十三首弦乐四重奏、十三首钢琴奏鸣曲，但只有六首钢琴协奏曲。当然，与此齐头并进的是许多歌剧与声乐作品。品质上的不均衡是无法避免的，有许多是作曲家个性尚未完全成熟时期创作的、只是愉快对话的风格，但这里确有几首兀起的高潮，例如《降E大调协奏曲》K.271就当之无愧地成为其中一首。但即便如此，令人惊讶的是，这一阶段中他却从未显示出对于一些手段方式发生过多少兴趣，而这些手段方式对于他后来那些年代却影响重大。他的下一部为钢琴与乐团所创作的作品写于1782年，这时期发生了许多事情。1780年他离开萨尔茨堡前往慕尼黑，在那里《伊多梅

纽斯》（Idomeneo）首次上演；1781 年他定居维也纳——性格迥然不同的一部歌剧《后宫诱逃》就是在那里创作和上演的。《伊多梅纽斯》无疑是他所创作的篇幅最长且最为精良的一部歌剧，它那宏伟的气派和情感深度，皆使它成为他作品中的一个特别重要的里程碑。至少，在这一阶段中，这部具有强大力量和形成奢华的作品，对于刺激莫扎特创作最富于歌剧气质的器乐形式的作品起了巨大作用。不管怎么说，渐渐地，这种气质先是显露于《D 大调回旋曲》K. 382，它是用来代替《D 大调协奏曲》K. 175 的终乐章的。尽管标题注明的是回旋曲，但它实际上是一组变奏。它一定是为了迁就大众口味而谱写的，因为虽然表面上显得十分愉快，但却并没有原先的终乐章那样欢乐。但是接下来的十七首钢琴协奏曲却达到了一个超乎寻常的高度，它从各个不同的侧面非常完整地体现莫扎特的天才。有几首不为人们所熟悉的乐曲，即使没有达到最高水平，却包含了一些最为美丽、最充满个性的音乐篇章。有人认为，对位技术对于莫扎特来说，已大大超出了学院派炫耀技巧的范围。他认识到，正像在他之前的亨德尔所认识到的那样，作为产生戏剧紧张度的一种手段是极其有效的。《伊多梅纽斯》第三幕中辉煌的四重唱是歌剧中这一手

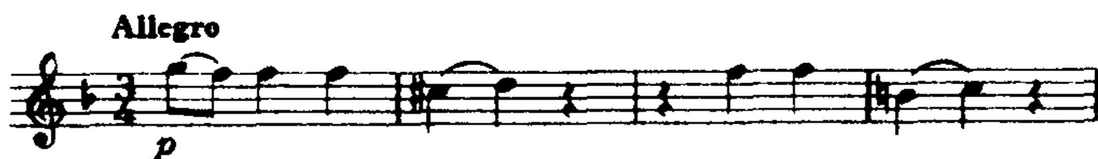
法的最早例子，从此以后，谨慎的复调音乐效果以不费吹灰之力的姿态出现在所有作品之中。《d小调弦乐四重奏》K.173中的赋格终乐章是极其灵巧和富有效果的一个例子，但与《G大调四重奏》K.387的终乐章，或者实际上与后期所创作的室内乐中的任何音乐比较起来，它的自我意识得到了彰显。

1782年的三首协奏曲（K.413～415）

后三首钢琴协奏曲写于1782年，正值他将六首弦乐四重奏呈献给海顿之前。或许其重要性在于它们简洁朴实，其中二首具有室内乐的本质特征，特别是《F大调第十一号钢琴协奏曲》K.413，这是一部非常美丽的作品，却受到了普遍的低估。整体而言，它温和谦逊谨慎，但用托维的话来说，它相当“精明机智，根本没有任何柔弱的痕迹”。作品的开始是出人意料的、富于能量的，它导致了一个既简朴又顽皮嬉闹的曲调的出现；在一些更加精力充沛的音乐片段之后，第二主题群的主要主题从属调上暂时进入，对于一个刚开始时的乐团全奏来说，它的音乐特征极不寻常，这不愧为一个十分精巧的音乐片段，在呈示部中，这种精巧得到了阐释。在终

止式的上方，与乐团配合得天衣无缝的钢琴开始进入，但并没有引出第一主题，而是引出如下的乐句：

谱例 9



建立在这一乐句上的主题有时被称作“曼海姆叹息”(Mannheim sigh)。它终于成为人们所熟悉的莫扎特的音乐印记。乐团不久以第一主题进入，呈示部正常运行。第二主题群在属调进入一段时间后，似乎要在全奏中返回主调。然而，此时这种现象不过是个假象。或许是从主要主题的抒情特征那里得到启发；发展部主要是非主题性质的，尽管在某一时刻对于第二主题群的先行乐段有所提及。再现部以一个优雅的乐段开始，钢琴率先进入，像以往一样，引出主要主题，此后它便正常进行到尾声。尾声以一个自起始全奏后便再没有被听到过的生气勃勃的乐段作为起端。它富有效果地将音乐引到华彩乐段。就此而论，这里有一个曼迪切夫斯基（Mandyczewski）所制作的精良的复制品——根据莱奥波德·莫扎特（Leopold Mozart）手迹；从整个乐章的总的性格来观察，令人非常惊讶的是，它是激烈的。乐章结束之前不

久，出现了一个与那一曾经引发独奏家进入的乐段有关的愉快的音乐片段，但它在此却被两个和弦突然打断了。1778 年所创作的《F 大调钢琴奏鸣曲》K. 332，在某些方面则与这一协奏曲并行不悖：两部作品的第一乐章中飞翔着的如歌似的旋律主题都是三拍子的。总的说来，奏鸣曲乐章比较充满感性，连接段落和发展部无疑都是由一些阴暗激愤的音乐构成的。协奏曲中总的音乐气氛还是比较宁静平和的，但是其织体更为精巧、音乐语汇更加变化多端——正如人们所预料的那样。

两部作品的慢乐章既显示出其相似之处，也显示出其不同之处。速度都是中庸的，都是降 B 大调的乐章；奏鸣曲 K. 332 中的这一乐章是“广板”，而协奏曲 K. 413 中则是“小广板”。在一个优雅的开端之后，便在一个令人惊讶的音乐早期阶段中平静地进入了主音小调，这几乎是舒伯特式的音乐效应。这一大段冲动不安的音乐激流贯穿始终。K. 413 的慢乐章的音乐语言比较平静，然而却更加精美。两个乐章都采用了没有发展部的奏鸣曲式，但在协奏曲中，出现了一个引向再现部的非常富有吸引力的乐段，并在华彩乐段之前不久再次被追忆。主要主题的音乐语汇颇值得注意，三个或五个小

节的乐句在莫扎特的音乐中不断出现——尽管它们在海顿和舒伯特的音乐中个性更加突出。但在 K.413 的小广板中，作曲家是这样开始的：

谱例 10



这段音乐包括大家熟悉的八小节——尽管其细节部分由变幻不定的音乐装扮起来。亨德尔的《弥赛亚》（Messiah）中，咏叹调《他被轻蔑》（He was despised）的开头序奏似乎也同样精巧。莫扎特钢琴协奏曲的慢乐章，表现出一种无论在曲式上还是在音乐语言上都相当丰富多彩的变化。实际上，一个完满的奏鸣曲式，在作曲家后来的作品之中，无论有无全奏都显得不同寻常。尽管它

们以不同形式出现，其结果都是精美的。在这一乐章中，没有发展部，音乐特征倾向于抒情性，仿佛像一首小夜曲。或许最受人喜爱的例子便是《F 大调协奏曲》K.459 中的小快板。而 K.413 中的慢乐章，尽管温和，却绝不缺乏追求精神，随着它不断为人所熟悉，它的吸引力也就愈加强烈了。

K.332 和 K.413 的第三乐章都是以一种宁静平和的方式结束的，结束的方式也十分相像。奏鸣曲 K.332 的终乐章是一个充满活力和冲动不安的乐章，包括了相当多的音乐语言上的变化；而协奏曲 K.413 的终乐章主要是抒情性的。在莫扎特的钢琴协奏曲作品中，这是最后一次采用稳健的小步舞曲速度，获得了其他各曲所远不可比拟的成功。主要主题：

谱例 11



显然清晰可辨，没有早期作品终乐章中的主题那样遵循传统。同样地，织体中也一样充满了谨慎而又丰饶的音

乐写作部分。这为慢乐章提供了一种欢快的对照形式（这个慢乐章包含了大量的如歌旋律，是由阿尔贝蒂低音〔Alberti bass〕所伴奏的，虽然不那么机械，但仍然十分简朴）。小步舞曲的旋律从未作任何变化，但再现时却是在一种变化多端的音乐背景下呈现出来的，它特别悦人心意，是这一乐章中最为重要的旋律乐思。它采用的是回旋奏鸣曲式，但这一标志并未被强调。当构成第一插段的 C 大调乐段再现时，便出现了十分有力的笔触。莫扎特明显地感到，如果一个乐章如此亲切感人，那么华彩乐段的位置将不那么恰当了。主要主题最后出现之时仿佛有些令人疲倦，而其结尾宁静平和、复杂细腻。对于一个第一乐章和终乐章都是 3/4 拍的作品来说，这的确不同寻常。此协奏曲的终乐章无疑采用了比第一乐章较为缓慢的步调，但整部作品都特别令人满意。它那谦和的风格与宁静的姿态配合得天衣无缝，它本身堪称莫扎特作品中最完美的作品之一。

《A 大调第十二号协奏曲》K.414 同样是一部令人备感亲切的作品，乐团只包括弦乐、两支双簧管和两支法国号。莫扎特甚至取消了巴松管——他曾经在 K.365 和 K.413 的慢乐章中使用过它。但这部作品充满了富有吸引力的主题，是 1782 年所创作的三首钢琴协奏曲中最为

著名、最常演出的一首。开始的主题是明朗欢快的：

谱例 12



音乐个性十分突出，它一定对舒伯特的早期创作产生了强烈的影响——在他的《第一号交响曲》慢乐章的开始、《第二号交响曲》第一乐章的第二主题，以及《a小调钢琴奏鸣曲》K.537第一乐章中，都可以看到对于这一主题的追忆。

莫扎特开始一首协奏曲的时候，或者实际上开始任何采用非常坦率的旋律如歌的主题的庞大作品时，以他那对于音乐对照的敏锐的感觉，他大概都会紧跟上一个生气勃勃的节奏更加鲜明的乐段。这种现象也在此发生了。第二主题群的主要主题终于出现在主调上，它表现出一种可亲可爱的活泼和满不在乎的气氛，但不久之后便让位给两个乐思，其中没有一个在尾声之前重现。两个乐思中的一个，是一段令人感到兴奋不已的对位化的音乐对话，它在持续音的上方不断上升，紧张度不断增加；另外一个，则是一段令人感到非常愉快的流畅的曲调；全奏是在一种生动活泼的风格中结束的。独奏家以

演奏主要主题进入，在一个建立在连接性主题基础之上的乐段中，轻而易举地过渡到属调，这一主题是从全奏倒数第二小节的音乐材料中发展而来的。第二主题群中的第一主题是由钢琴和乐团分别加以演奏的，其音乐规模较以前大大地增长了。在呈示部最后，莫扎特至少已经创作了四个主题，但他在创造音乐气氛上具有永不枯竭的创造力。因此，尽管发展部采用的是别的曲调，但其中绝大部分内容还是与他所创造的音乐氛围息息相关的。终于，一些感人至深的音乐篇章将这一切取而代之，但在这些音乐篇章中，对于先前的主题却只字不提。再现部刚开始的部分钢琴与乐团分别演奏主要主题，在前一阶段中，这一再现部是完全模仿呈示部的，直到返回的时候，那飞驰着的第一个曲调才出现于全奏接近于末尾之处，接踵而至的对位化的音乐对话，则将整个乐章导向华彩乐段。最后整个乐章则以一种使全奏十分突出的华美风格告终。

行板部分是建立在一个比 K.413 的小广板更加稳固扎实的基础之上的。它采用的是与第一乐章同样的曲式结构，尽管规模较第一乐章的为小。全奏对于整个乐章的所有主题都予以精确的总结。第一主题以一种宁静而又庄重的气质，为贝多芬的创作做了预先尝试。第二主

题（谱例 13）则与第一乐章中的第一主题酷似。

谱例 13



最后出现了一个轻柔摇摆的乐句，它在后来的音乐中则起着一个出人意料的重要作用。呈示部中，每一种音乐成分都具有更多的扩展机会，为钢琴所创作的音乐相当富于表现力。与第一乐章的发展部比较起来，这一乐章的发展部与主题的关系则要密切得多，并且是建立在摇摆不足的乐句基础之上的，而呈示部也是以这种类型的乐句作为结束的。音乐顺利地通过一系列调性，其紧张度逐渐增强，在再现部出现之前达到了高潮，给人极为深刻的印象。尽管呈示部中钢琴尚处于一种从属的地位，但一般说来，这种现象还是常见的。它或是由于键盘乐器音域范围有限，或是由于华彩乐段即将到来而造成的。在此之后不久，乐章最后以摇摆乐句的形式结束了，平和宁静，恰到好处。将这一行板乐章与莫扎特早期《D 大调协奏曲》K. 175 加以比较是十分有趣的。这两个乐章无论是在形式结构还是在音乐氛围上，都颇为相像。前面那个乐章，包含了许多带有预见性的音乐内

容。但我们从中可以看到，1773～1782年间莫扎特的风格是如何变化的，尽管没有从根本上变化，但无论就哪一方面而言，都是更加丰富、更加精细了。其音乐色彩更加温馨宜人、丰富多彩，装饰性的段落音乐气氛更加强烈。两个乐章由管弦乐团所奏出的部分都十分谨慎，但比起后来的发展部中，双簧管和法国号的采用都比较富于想像力。

K.414的终乐章的音乐气质，比前面乐章中的任何一个都显得轻松愉快，但它的结构却比较富于猎奇性且出人意料。这是一个回旋奏鸣式，正如在第一乐章中一样，这一乐章含有许多主题。两个主题是以飞快的速度相继出现的，第一个主题更加生动活泼一些，但第二个主题则显得更加平滑、更加蜿蜒起伏，它起着更加重要的作用，并在第一插段中，在和声色彩变化多端的音乐背景的衬托下，它得到了广泛的应用。钢琴并没有像想像的那样以主要主题的形式进入，而是以一个崭新的旋律进入，它令人回忆起《C大调钢琴奏鸣曲》K.330的终乐章。第一插段之后，主要主题像通常一样返回，第一插段之前，蜿蜒起伏的主题富有效果地将音乐引向中间插段，这一插段导引出第四主题。从这里开始，出人意料的事情发生了。在那崭新的曲调后，紧接而至的并

不是主要主题，而是第一插段在主调上的再现。即使在此之后，第一主题也没有出现，代之而起的是一个引人注目的、令人感到十分兴奋的乐段，第二小提琴演奏三十二分音符的震音，将音乐引向华彩乐段，钢琴又重新演奏起它最初进入时所演奏过的旋律。然而这个旋律却被几个意想不到的休止而瓦解了。一小节之后，音乐中又突然出现了降 B 和弦，但不久之后一切又都秩序井然了；第一主题在等待已久之后开始再现，乐章以一个实际上是轻松活泼的方式结束，酷似起始全奏所演出过的乐段。

总的来说，这首协奏曲是一部极有吸引力的作品。它充满了和谐愉快友善的气氛，而这正是莫扎特采用 A 大调所谱写的那些作品的音乐特色。在许多方面，它都堪称 K.488 的先驱，尽管它不如莫扎特后者的第一乐章那样柔和丰满，也不如其第二乐章那样深刻。但它却在它本身的范围中获得了辉煌的成功——虽然作品 K.413 和 K.415 都具有其本质上十分突出的优越之处，《A 大调协奏曲》却获得了比这二者中任何一首都更加广泛普及的效果。这一点是不足为奇的。为钢琴和乐团所谱写的《A 大调回旋曲》K.386 是与《A 大调协奏曲 K.414 同时创作的，前者曾倾向于作为后者的最后一个乐章。

它是令人感到愉快的、流畅无阻的；第二主题充满了一种吸引人的机智，但它却不像 K.414 那样熠熠生辉，那样充满了猎奇性，难怪莫扎特对它并不十分满意。另一方面，他为 K.414 的所有三个乐章所创作的华彩乐段，说明了他对这部作品的钟爱。

《C 大调第十三号协奏曲》K.415 比先前的任何一首钢琴协奏曲都更大规模地使用了管弦乐团，乐团中包括双簧管、法国号、巴松管、小号和定音鼓。第一乐章充满了各种乐思，但对于莫扎特的作品来说，却极不寻常，这些乐思彼此似乎有些矛盾，无法从整体上使人心悦诚服。起始全奏具有一种宽广的气息，令人感到十分兴奋。它以一种类似于进行曲的节奏悄悄地开始，既承前面为三架钢琴的协奏曲，又启后面的那些协奏曲。其他乐思紧接着出现，包括属持续音上方相继出现美不胜收的乐段——它与作曲家在同一年所创作的《哈夫纳交响曲》（Haffner Symphony）第一乐章中的一个主题十分相似。但无论它本身多么辉煌壮丽，都犹如卡斯伯·格德尔斯东（Cuthbert Girdlestone）教授所指出的

那样[1]，这一全奏包括了大量再也没有返回的音乐片段，在那作曲家着重强调的结尾之后，紧接着是一个休止，然后，独奏家带着崭新的几乎是突然缩减（anticlimax）了的音乐材料进入。第一主题返回了几小节，但由于它是如此尖锐的乐句，在这一乐章中却只扮演了一个微小的角色，并且从未由钢琴来演奏；这不能不令人感到惊讶。第二主题群包含一个令人十分愉快的抒情曲调，以及一些为独奏家创作的生动活泼的对位音乐，并且以一种对于全奏结尾的回顾告以结束。发展部主要涉及到崭新的音乐材料，但这里出现一个建立在主要主题基础之上的十分美丽但又特别短小的乐段，以及再现部之前的一个吸引人的延长了的悬念。再现部以独奏家最初进入时的音乐作为开始，在此，它比原先的音乐内容更有效果。这里并没有出现任何崭新的音乐风貌。莫扎特谱写了一个华彩乐段，这一华彩乐段生机勃勃，富有效果，但与第一次主题毫无关系。在某些方面，这一乐章预示着 K.503 中这一乐章的到来，它同样采用的是 C

---

[1] 卡斯伯·格德尔斯东，《莫扎特及其为钢琴创作的协奏曲》（Mozart et ses concerts pour piano，巴黎，1939 年），英译本（1948 年）。

大调，其第二主题群的第一主题与后来乐章中所展现出来的相应的音乐风貌十分相似。

谱例 14



但是 K.503 的第一乐章中，许多对照性因素构筑出一个特别令人信服的音乐结构；而在 K.415 中，我们有时可以感到有一首潜在的交响曲，而钢琴的独奏部分则在其中游移飘荡。

十分明显，莫扎特在此对于如何继续谱写下去还没有太大把握，c 小调慢乐章的开始部分也被放弃了，取而代之的是他谱写了一个十分宁静流畅的行板，采用的是 ABA 曲式。与那些相当激动不安的其他乐章比较起来，形成一个鲜明的对照——效果十分显著。管弦乐写作中也出现了一些迷人的音乐笔触，例如刚开始时第二小提琴和中提琴部分的交织，以及中央插段开始时，由第一小提琴所演奏的高音 G。但与莫扎特后来所创作的那些慢乐章比较起来，从总体上来说就相当单调了。例如《C 大调钢琴奏鸣曲》K.545 的行板，以采用阿尔贝蒂低音而持续了甚至更为长久的时间，然而出现了足够

的调性对照，使得这一音乐部分的生命力更加强大；但在协奏曲 K.415 较为朴素的慢乐章，其中的音乐材料变化多端。莫扎特本人可能感觉到这一乐章过于平滑了。他为它谱写了一个有些光彩夺目的华彩乐段，这几乎是一个戏剧性的时刻。在演奏时它提供了乐章其他部分所不具有的紧张因素。

但这一协奏曲最充满成功的部分，无疑是它的终乐章。它是莫扎特最富于创造力的乐章之一，它基本上是回旋奏鸣曲式，但具有令人感到十分惊讶的音乐事件。主要主题是由钢琴宣布，由乐团以一种十分轻松的全奏形式加以重复的。这里还包括着第二主要主题，它是以五小节非常吸引人的乐句作为开始的：

谱例 15



当这一乐句结束时，其速度由 6/8 拍转到 2/4 拍，独奏家以一个 c 小调上的充满忧郁气质的歌剧咏叹调音乐闯入，它是以一个简朴然而十分有力的管弦乐团音乐背景作为衬托的。这一乐句结束于半终止，第一主题返回，音乐走向建立在第二主题基础上的第一插段。中央插段

包括主要主题第一乐句的十分艰难的发展段落。第一插段后来再现（谱例 15），它的一个关键之处开始了令人意想不到的和声上的转换。c 小调乐段在一个更加华美的曲式结构中返回，乐团以拨奏的方式为它提供伴奏，这一伴奏更加强了音乐的歌剧特色。在第一主题最后出现之后，整个乐章结束于一个或许是作品中最富于诗意的乐段，它建立在第一小节的节奏上，随后，音乐便在弦乐喃喃自语的背景衬托下逐渐消逝，最后是一个“很弱”（*pp*）的定音鼓滚奏。在莫扎特其他任何终乐章中，都没有与此十分相似的音乐。他那些小提琴协奏曲中优美如画的对照性插段，具有一种“因莫扎特精心设计的出人意料的外在形式而产生的不甚合乎逻辑”的欢快气氛。K.271 和 K.482 终乐章中缓慢的间奏（interludes）几乎具有一种独立乐章的气氛，与它们生动的音乐环境形成美好对照。但就 K.415 终乐章中的 c 小调段落而言，则更加充满一种陌生和神秘的气氛。它们为这一乐章投下了一个难以用语言表达的阴影——莫扎特可能充分感觉到在此之后采用惯常的洪亮结尾会令人感到空虚。

这三首协奏曲（K.413、K.414 和 K.415）构成了一个饶有趣味的对照群体。最常演奏的是《A 大调协奏

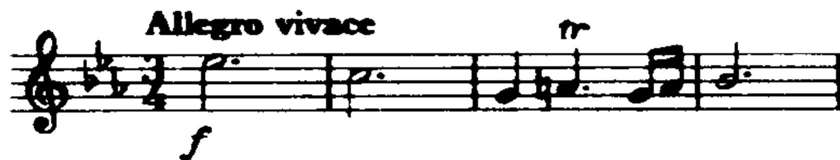
曲》K.414，也是最令人感到满意的，称它为受到普遍欢迎也当之无愧。《F大调协奏曲》K.413则以它那亲切动人的气氛，预示者即将创作的六首献给海顿的弦乐四重奏（K.387)。或许它最接近于《A大调四重奏》K.464，此曲同样也具有一个三拍子的第一乐章，以及一个小步舞曲——它具有像协奏曲K.413终乐章那样精美地编织好的织体。《C大调协奏曲》K.415是三首协奏曲中最不寻常而又最趣味盎然的一首，拥有堪称莫扎特最吸引人的终乐章之一。这些协奏曲都还不具有后来的协奏曲或交响曲中那种宽广的音乐气息，但在K.415的第一乐章中，由于其奇妙的主题乐思的混合体的缘故，它给人一种过于紧缩之感，仿佛这些乐思需要一个为《C大调协奏曲》K.503第一乐章所具备的那种更加扩大了的空间。此时正是下一批钢琴协奏曲问世的前两年，也就在这时，莫扎特已经完成了除最后四首交响曲之外的全部交响曲，以及最后五首钢琴奏鸣曲以外的全部钢琴奏鸣曲。

1784年的六首协奏曲
(K.449～451/ K.453/ K.456/ K.459)

1784年所创作的六首钢琴协奏曲，其中三首较为

普及，堪称家喻户晓之作，另外三首则从总体来说受到低估。《降E大调第十四号钢琴协奏曲》K.449属于后者，但它却是十分迷人和非常具有个性的作品。它并不特别长，仅需要一个包括双簧管、法国号与弦乐组的小型乐团就够了，但它却有一种奇妙的内部强度，特别是前两个乐章。开始的主题在调性上暧昧不清，以至于这部作品在“布赖特科普夫与黑特尔全集”的索引中被描述成“c小调钢琴协奏曲”。

谱例16



在形式上，它表现为《c小调协奏曲》K.491起始主题的旋律转位，这便是二者的奇妙的巧合。全奏则表现为不同寻常的激动不安，不久又出现了一个令人兴奋的主题，位于c小调上——它直到音乐快要结束时方才重新出现，第二主题群中的主题之一仿佛是出现在属调上。还有其他一些乐思，第一主题的第三小节的节奏扮演着一个十分重要的角色。钢琴刚进入时，主题本身是以变化形式出现的。第二主题群在音乐气氛上可谓变化多端，颇具吸引力。一个高雅的飞奔而来的旋律引出了那

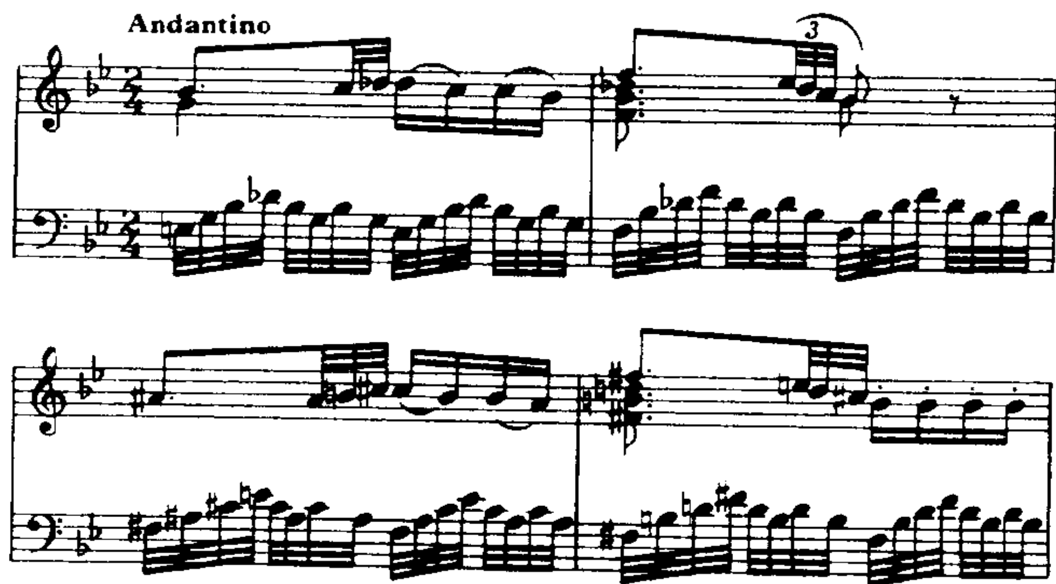
非常有特色的主题，这一主题实际上已经在全奏中出现过了。后面又出现了一些生动活泼的乐段，最后呈示部以对全奏进行回顾的形式结束。发展部相当短，第一部分为谱例16第三小节中那种具有威胁意味的节奏所统辖，但不管怎么说，最后终于出现了一个感人至深的风平浪静的乐段；和声的移动变得更加缓慢，接着又出现了神奇的半音化的乐段，这一乐段中，第一主题突然浮现了出来，仿佛是从某一个隧道中出现。

一个颇为相像的音乐过程，恰好在同时期内出现于《降E大调交响曲》K.543的第一乐章中。在那里，音乐效果平静自然，仿佛是最后一分钟内的推进所致；在此，它更加戏剧化了。再现部十分规范化，只有一个采用颤音演奏的光彩夺目的阻碍终止式例外，它引出对c小调主题的回忆，这一主题在全奏之后尚未被听到。同样地，莫扎特的华彩乐段也并没有涉及到主要主题，但却唤起了一个能量四溢的乐句，这一乐句在起始全奏和呈示部中曾经出现过，但后来就再也没有出现过。这里，像往常一样，我们可以看到莫扎特在决定引进他的思想的最佳时机所表现出来的技巧，为此也必须在协奏曲的曲式中寻找这一特殊机会。

紧随而来的小行板是特别令人感到亲切的乐章，织

体丰富多彩，调性范围宽广，这一切都为舒伯特提供了先例。它的曲式不容易确定，所以将其描述为介于奏鸣曲式和回旋曲式之间。那既轻松又十分感人的主要主题，首先是由管弦乐团奏出的，然后再由钢琴奏出，最终引导出一个 F 大调（即属调）上更加流畅的第二主题。出人意料的是，这一主题不久便转回远关系调降 A 大调，那是一个从第一主题那里缩减而来的音乐形式，分别由钢琴和乐团共同进行演奏。音乐后来转向降 E 大调，在那里第二主题再现，但不久它投进一个情感高度丰富的乐段，这一段落以一种非常曲折的方式将音乐引回主调。

谱例 17



这里出现了一个包含两个主题的再现部，都是在降 B 大调上的。第二主题并不像以前那样由钢琴奏出，而是由乐团演奏，最后出现了第一主题乐句基础上的尾声——第一主题自原始陈述之后，它还不曾再次出现过，但却在最后阶段被巧妙地保留下来。评论家们对于这一乐章的反应不同，实在让人感到奇怪。格德尔斯东[1]教授将它描述成宁静和坦诚，艾尔弗雷德·爱因斯坦(Alfred Einstein)[2] 则指出它是在极力避免痛苦和多愁善感。至少一位音乐家——布隆[3] 在文章中所指出的"它的痛苦好美"，仿佛最接近于这一作品的标志。在它那闪闪发光的外表之下，无疑潜伏着一种激动不安的情绪，与第一乐章中那充满自信的独立的性格恰好吻合。它的"继续发展"仍然耀眼夺目，采用了较平常更少采用的终止式，这种避免强调曲式上为人们所熟悉的标志的做法，对于十九世纪音乐来说是一种强有力的预示。

像其他一些乐章一样，终乐章也是莫扎特最富于创造力的乐章之一，它显示出他那得天独厚的驾驭回旋曲

---

[1] 格德尔斯东，同前。

[2] 艾尔弗雷德·爱因斯坦，《莫扎特，他的性格和他的作品》(Mozart, his character and his work，纽约和牛津，1945 年)。

[3] 埃里克·布隆，《莫扎特》(Mozart，伦敦，1935 年)。

式的才华。在最早的阶段，这是最为典型的由各自独立的三个部分组合而成的曲式，在此，曲式的标志被作曲家在小行板中所采用的那种娴熟的技巧遮盖了起来。就和第一乐章一样，它被组织得有条不紊。它以全奏作为开始，其中预示了两个主题。第一个主题具有一个非常鲜明的旋律线，第二个主题在后来的《D大调钢琴奏鸣曲》K.576中重现，其特征是更加温良恭俭让，并且从来也不允许表现过分的自己。钢琴以第一主题进入，不久便由主题本身那活泼生动的变奏进行伴奏。第一插段是由属调上的第二主题作为开始的，但不久，第一主题的前两个小节出现了，仿佛是要闯入一个赋格段。然而，目前这一音乐片段被一些为钢琴而创作的光辉灿烂的音乐篇章横扫而过。但快到插段结束的时候，却出现了出人意料的采用切分节奏的宁静的一个小节，它反复出现了几遍，这一音乐片段预示着后来新创作的作品之中的那些既陌生又神秘的乐段的出现。第一主题在恰到好处的时候返回，这一次是以另一个变奏音乐形式进行伴奏的。第二插段是以一个c小调中充满挑战意味的主题作为开始的，贝多芬在创作《悲怆》（Pathétique）奏鸣曲的回旋曲乐章的结尾时可能受到了它的启发。然而，不久第一主题那抑制不住的开头部分还是出现了，

仍然是在c小调，这一次赋格段的织体不断向前发展，钢琴奏出了生动的八分音符的飞奔向前的段落，与主题那多含锋芒的音乐轮廓形成了鲜明生动的对照。

在第一主题再次返回之前，对位化的音乐终于让位于一个具有扩展的“悬念”的感人至深的段落。在乐团所提供的原始形式的衬托下，钢琴奏出破碎的八度音程。第二插段开始时的乐句如今出现在主调上，引导出了对于第一插段各种基本音乐因素的追忆。然而，这没有包括第二个主要主题——它此时此刻似乎已经被人遗忘了。但那神秘的带有切分节奏的小节，在这音乐中投入了较先前更多的阴影。片刻间d小调的远关系调出现了。在此之后，莫扎特在变化其主题方面已显示出了无比的天赋，如今又创造了6/8拍子的第一主题和第二主题，给人带来一种突如其来的新鲜感，与贝多芬在他的《c小调钢琴协奏曲》终乐章中所能施行的方案如出一辙。完成这一切之后，似乎还有一些欲吐露的音乐话语，几小节钢琴和乐团之间迷人的淡淡的乡愁般的对话将音乐引向结束。生动活泼的对位化乐段又令人回忆起K.175的终乐章，但是正如人们所期待的那样，在此，织体中的各个部分已经较为紧密地连在一起。莫扎特再也没有在他的协奏曲中运用如此小型的乐团，甚至这里

的管乐部分似乎都可以被省略。但就其音乐内容和音乐想像力而言，它的确是一部优秀的作品，应该得到更多的演出机会。

《降 B 大调第十五号协奏曲》K.450 则是一部风格迥然不同的作品。钢琴部分更加灿烂辉煌、更加精确，尽管管弦乐团更为庞大，但作品的织体却不复杂，整体风格更加温和，这可以在作品刚开始时管乐组与弦乐组之间那些欢快的音乐对话中感觉到。接踵而至的便是全奏中一连串的乐思，一个欢乐庆典般的乐段，一个非常美丽和简朴的旋律。

谱例 18



这一旋律初次出现在一个未加装饰的织体中。后来以流畅的对位化的音乐加以重复，再来便是一种生机盎然的渐强——这种渐强在曼海姆乐派的作曲家的作品中屡见不鲜。最后，一个干净利落嬉戏游玩似的终止式乐句结束了全奏。在一些分解和弦的上方，钢琴以一种高雅华丽的姿态出现。然后它停留在第一主题上，呈示部继续向前运动。和往常出现的情况一样，又出现了一个令人

感到惊讶的现象。谱例 18——它看起来仿佛与第二主题群的主要主题配合得十分理想，但却没有出现；代替的是更加流畅的音乐旋律。不久，全奏的乐段出现了，终止乐句利落干净地转向一个由钢琴所奏出的飞驰的半音化音型。这段音乐内容统辖着发展部的第一部分，但终于像 K.449 那样，音乐变成非主题性的了，和谐悦耳的乐章既宽广开阔又精巧别致，给人深刻的印象。但两个乐章中的第一主题的返回却大不相同，K.449 的主题返回，正如我们所看到的那样，是在一个神秘的半音化段落之后突然浮现出来的。这是经过精心的准备，起初颤音在织体的上方，后来又在下方。再现部中最为辉煌的时刻便是谱例 18 的返回，伴奏部分较先前充实得多。令人感到兴奋不已的曼海姆派似的渐强，将音乐由全奏引向华彩乐段——莫扎特所特有的华彩乐段，像通常一样简洁概括，它没有采用第一主题的音乐，而是采用谱例 18 中美不胜收的音乐片段。在最后几小节中，音乐中开始对分解和弦进行回忆，钢琴最初正是在这些分解和弦的上方进入的，但就像在 K.413 第一乐章的结尾中那十分相似的乐段中一样，钢琴并没有出现，于是这一乐段也就被断然放弃了。

上文已经提及将独奏乐器和乐团一起加以展现，对

莫扎特进行主题创作颇具刺激的力量。同样地，这种呈现方式也刺激了他那驾驭变奏曲式的才华。除了 K.382 那首相对而言无足轻重的《D 大调回旋曲》之外，K.450 的慢乐章是在协奏曲中首次出现的变奏曲式。音乐气氛较后来创作的三组变奏更为一致，但却不曾出现一个音符一个音符对号入座似的重复。即使主题的两个旋律部分也是由弦乐组进行演奏，随后由钢琴以稍加变化的曲式加以重复的。接踵而至的两个变奏中，两个旋律的重复都经过了十分相似的变化，因此它们实际上是四个音乐部分。音乐以一个十分短小然而十分别致精细的尾声结束。尽管音乐的内容十分复杂，但变奏还是紧紧跟随着主题的轮廓线，虽然和声中偶然出现令人意想不到的音乐笔触。钢琴部分中不断增强的精巧的华彩音型片段，并没有对音乐的沉思现象进行骚扰，最重要的是，整个乐章的音乐特征是由主题本身那扣人心弦和亲切动人的美所赋予的。采用管乐器所奏出的持续音和钢琴所奏出的流利的琶音作为背景衬托的弦乐器的拨奏，此时产生了辉煌且美丽如画的效果，音乐的豪华富有预示着贝多芬作品中的慢乐章，特别是《c 小调钢琴协奏曲》广板中一些音乐片段的出现。

迄今，协奏曲中的管乐部分包括双簧管、法国号和

巴松管，但除此之外终乐章还采用长笛，这是非常富有效果的一笔，它非常适合于这一乐章那种活泼生动的性格。它是三个降B大调6/8拍终乐章中的第一个，它并不像K.456的终乐章具有猎奇性，也不像K.595的终乐章那样精美别致，但它情绪高昂，充满了魅力。正如莫扎特大多数的回旋曲一样，它具有许多主题，其中两个主题仿佛与体现键盘乐器高度技巧的发展部之间具有一种强有力的连击，第一插段中出现了半音在上升状态的主题，该主题包含着双手交叉起来进行演奏的艰难动作。第二插段出现了另一主题，其音乐性格较为外向，采用了同前一插段同样的音乐设计，但没有那么精细。这里同样出现了生动的狩猎号角般的音乐片段，令人回想起前一年那首《法国号协奏曲》。但这一乐章最耀眼夺目的音乐风貌，还在作曲家对主要主题的才华横溢的处理方式：

谱例 19



这一主题采用的是一种令人迷惑不解的急切的节奏，倘若演奏时处理不当则变得富有刺激性，但在莫扎特手中则完全不存在这种危险。在第四小节中，和声中的降 A 音是那样富于魅力，这一笔触是那样富于个性；第一插段之后的主题再现中以及接踵而至的音乐场合中，第二小节末尾的八分音符的 F 音已经趋向于尖锐化。第一乐句统辖着第二插段中的后半部分。由重复采用的和弦上方的降 E 大调开始，它触及到一连串的调性，然后以一个急进的十六分音符的乐段，突然闯入一个对位化的激烈的音乐争辩之中，然后它又逐渐平息下去；重复采用的和弦开始返回，同时整个音乐也在 d 小调的属调上返回，“既非不安，也非急躁”，最后返回到降 B 大调。整个乐段分为几个美丽的阶段，一个两小节的乐句处理得十分巧妙，不断预示着贝多芬风格的即将到来，但从根本上来说，又是莫扎特所特有的轻盈的音乐笔触。与第一乐章中的任何音乐内容比较起来，它与其中有关“展开”的传统思想较为接近。

终乐章快要结束之前，狩猎号角号占据了主要地位。它成为一个十小节乐段的基础，这些段落完全是建立在降 B 大调和弦基础之上的。毫无疑问，倘若不是莫扎特为了保留一个“强奏”，以引起最终的惊讶而直

接指出要采用“很弱”的方法来进行演奏的话，那么这一段落一定会采用一种上升的渐强的方式来进行处理。这首协奏曲一直十分普及，这并不足为奇，它并不触及莫扎特个性中黯淡和令人感到陌生的一面。

《D大调第十六号协奏曲》K.451与前两首协奏曲比较起来，总的性格大相径庭。它并没有显示出K.449中那样顽强的想像力，也不曾表露出K.450那种抒情优雅的风度，但它的第一乐章力量十分强大，慢乐章又充满了温和迷人的乡愁情绪，在终乐章中，尽管主题没有平常那样迷人，但仍是精神振奋和富有效果的。乐团包括长笛、双簧管、法国号、小号、定音鼓以及弦乐器，第一乐章开始时，那气势宏大的全奏充分显示出所有这些乐器的表现性能。在第一小节中，我们再一次遇到了已经在三架钢琴协奏曲（K.242）中和K.415中已见到的音乐材料的节奏。紧接而至的是主持续音上的一个令人欢乐兴奋的乐段，它常常出现于曼海姆交响曲的第一乐章呈示部结尾的部分，或者在后一段时期内出现在罗西尼的序曲中，但在一个乐章如此早期的音乐阶段内就出现，实属稀有的音乐现象。一些十分活泼的附点节奏，则对于整个乐章那种精力充沛的性格予以强调。这对于莫扎特来说很少有放松的抒情形式；与此最接近的

是一个令人感到非常愉快的、具有谈话意味的、规模甚小的曲调，它构成第二主题群的一部分，令人回想起为小提琴和中提琴所创作的《交响协奏曲》中第一乐章中的一个主题。另一个不同寻常的音乐特征，便是全奏和呈示部之间的一致性，在莫扎特后来的作品中，这是屡见不鲜的。或许这一乐章中最突出的主题是谱例 20。这一主题以半音的形式，为这一乐章那种几乎是直截了当的坦率性格提供了一个鲜明的对照。钢琴则以起始主题中的一段经过修饰的流畅的乐段进入，整个乐章自始至终被用来演奏灿烂辉煌音乐的机会，要多于演奏旋律部分的机会。从整个乐章的规模来看，发展部是过于短小了，令人感到惊讶。它是由呈示部最后阶段的音乐材料发展而来的，但像往常一样，主题材料较少，正如通常在这种篇章中所发生的情况一样；和谐的乐章变得更加宽广开阔，更加深思熟虑了。再现部没有出现什么特别新的特征，但莫扎特的华彩乐段十分精彩，特别是当谱例 20 中的音乐被引进一个完全崭新的音乐背景之中的时候。这一乐章就总体而言，对于一些音乐爱好者来说，只不过是激起了他们的钦佩之情，而不是感染了他们。这主要是由于其中缺乏莫扎特作品中所特有的迷人的旋律，但它的结构尽管相对而言比较传统，却堪称是

谱例 20



一种辉煌的音乐构思。这里可以感觉到一种强有力的不可改变的逻辑力量，与其说是莫扎特的典型风格，不如说是贝多芬的风格。

另一方面，关于这一慢乐章的来源没有任何可疑之处。它是简单的 ABACA 回旋曲式，在它反复出现时，采用的主要主题是敏感的变奏。这些变奏与旋律装饰的关系，远不如它们与织体的关系密切，实际上在如此充满亲切感的乐章中，旋律装饰往往不容易处理得恰到好处。第一插段是建立在属调上的，其乐句比主要主题中的乐句短小，它给人一种愈发紧张的感觉，尽管快结束时它变得比较流畅了。第二插段是以一个关系小调开始

的。最初同样是建立在一个短小的乐句基础之上的，但一个转向 C 大调的美丽的音乐片段，则引出了一个为独奏家而谱写的具有宽广气息、具有一个非常简朴的伴奏的旋律。莫扎特的姐姐觉得这一段落的钢琴部分过于乏味，于是他就赠送给她一个装饰得较为华丽的经过改编的版本（谱例 21）。经过装饰的这个版本，在莫扎特所处的那一时期，确实产生了更为强烈的钢琴效果，尽管从纯音乐角度来看，可能宁愿采取他最初的构想。但在任何情况之下，和声精美的乐章，都可以使整个乐章带有一种奇妙的开阔的音乐气息。主要主题最后返回之后，尾声出现了，它对于第一插段中的乐句进行了回顾。这一乐章的总谱特别富于吸引力，占优势的木管乐

谱例 21



器产生了一种冰冷然而却是永久宁静的气氛。正如莫扎特的回旋曲中经常出现的那样，主要主题的返回被巧妙地分为几个阶段。第一阶段来自于属调，很简朴，只有两个小节；因为第二阶段中需要更多的悬念——四小节为弦乐器编织得十分美丽的对位化织体与为木管乐器创作的下行乐段相对应。在此之后，钢琴非常平静地引用了主题，颇见效果。

假如说这一作品的第一乐章为贝多芬作品做了铺垫，终乐章则同样为其他作曲家有着天然的血缘关系；于是爱因斯坦严厉地批评说："太像海顿了，太不像莫扎特了[1]。"出现在特别亲切的慢乐章之后，当然看起来有些不够个人化，但是从它本身来讲，它是一个生动活泼、颇有效果的乐曲，在其持久不衰的能量方面，可与第一乐章相匹敌。它是一个清晰可辨的回旋奏鸣曲式。大部分主题演奏之后，出现了一个仅以八度开始的生机盎然的连接段落。第一插段的主题是典型海顿风格的，但当钢琴重复它的时候，却出现了更富于莫扎特特色的半音装饰。主要主题初现时，是由乐团演奏的，这种情况十分特殊。在它返回的过程中，两个部分的每个

[1] 爱因斯坦，同前。

部分都先由钢琴演奏一遍，然后再由乐团演奏。中央插段非常重要，先是一个b小调上的崭新的、然而无疑是莫扎特风格的主题，然后是第一插段的曲调，这次出现在小调上，再来是一个非常吸引人的乐段，在该段落中，正如在K.450的终乐章中一样，主要主题的前两个小节在返回主调之前，对于几个远关系调进行过一番平静的光顾。在主要主题的变化返回和主调上的第一插段再现时，出现了3/8拍的尾声，它采用了主要主题中的音乐材料及第一插段中的音乐材料。在这两种材料之间，又出现了一个新的乐思，令人惊讶的是，在最后充满活力的几小节中，它成了最好的乐思。K.451即便不算是莫扎特钢琴协奏曲中立即产生最有吸引力的作品之一，也不失为一首具有强大力量和趣味盎然的作品。它比较出名是理所当然的。

但《G大调第十七号协奏曲》K.453似乎包罗万象，对于听众以及学者来说，同样具有吸引力。上文已提到K.451开始的几小节的节奏，但饶有趣味的是，看看莫扎特如何迷上了这一节奏。通常在许多第一乐章中，这应该是由铜管乐器奏出的表现背景情况的一种节奏。而在连续创作的四首协奏曲中，这种节奏甚至还成为第一主题音乐片段中所不可缺少的音乐内容：

谱例 22

(a) Allegro tr f p (K.451)

(b) Allegro tr p (K.453)

(c) Allegro vivace p (K.456)

(d) Allegro 3 (K.459)

然而四首协奏曲中的第一乐章在总体风格上是迥然不同的。K.451 是能量四溢、充满挑战意味的，而 K.453 则显得语和意善，其他两个（K.456 和 K.459）则更加机智活泼，有时还出现喜剧般的音乐笔触。在 K.453 中，谱例 22b 并不扮演着一个特别重要的角色，尽管它可以立刻给人一种深刻的印象，它是许多主题中的一个。全奏像通常一样充满乐思，两个木管乐器所奏出的跳跃音型引出了一个机智和富有魅力的旋律。这一旋律

终于在第二主题群中扮演了重要角色。这里出现了一个简短而富有戏剧性的突进——突进到远关系调——预示着发展部一些引人注目的转调方式，以及一个包括主持续音上的强烈不协和音的极其富有特色的乐句的出现。在再现部开始之前，这一切都没有再次出现。独奏家是以第一主题进入的，终于，第二主题群以一个曾经在全奏中不曾听到过的非常优雅的旋律作为开始。但那一机智的主题和先前的那些乐思后来当然也都在属调上返回了。那一感人至深的发展部仿佛与主题关系不大，尽管在最初的阶段中，出现了四个四分音符的乐句，正如托维所指出的那样❶，可能与全奏中那个向降 E 方向神秘地突进中所出现的四个四分音符关系密切。一个转向 c 小调的闪光夺目的转调段落引进了一个面貌全新的乐句，逐渐将音乐引回到再现部。

莫扎特曾经为这一乐章谱写了两个华彩乐段，在这两个华彩乐段之间，几乎没有什么选择余地，最后采用第一个，尽管它不那么灿烂辉煌，但却更富于吸引力。它后面紧跟着一段自起始全奏以后就不曾听到过的乐

---

❶ 唐纳德·托维爵士，《音乐分析论文》（Essays in Musical Analysis），第三卷（牛津，1936 年）。

段。早先在乐章中第一次出现的大跳音型，在最后几个小节中，干脆利落地展露了一下，充满了生气。

行板乐章采用的是C大调，自《A大调协奏曲》K.414之后，这是第一次采用完满的奏鸣曲式，并以起始全奏将其完整化。它那不同寻常的性格，可以在第一乐句结尾处感觉到。这一乐句之后紧接着是一个休止，这立刻让人想起戏剧场景的气氛。随即而来的便是一系列乐思，它最后构成了第二主题群。首先是为木管乐器所创作的对话，令人回想起为两架钢琴所谱写的《D大调奏鸣曲》行板中的乐段；然后是在再现部以前没有再现的更有活力的乐句；最后是几个特别美丽和充满伤感的气氛的几个小节，在这几个小节中，大调和小调仿佛混合在一起，几乎成了舒伯特的创作方式。钢琴以第一主题进入，但五小节之后它便停止于休止符。

第二主题群是以g小调上的情深意浓的主题开始的，它过去从未出现过，在休止之后，它的到来产生了惊人的效果。木管乐器对话和大、小调乐句都出现在属调上；发展部以第一主题的材料作为开始，同样在G大调上。一个通常的休止之后，钢琴以d小调进入，通过一系列转调，调性越走越远，几乎是停留在升c小调上。从这一充满阴郁色彩的区域返回是颇为成功的，它

只包含四小节，但却具有一种强烈的方向感，这种方向感迅速笼罩了整个这一音乐部分，毫无犹豫不决，也不小心翼翼。

在再现部中，第二主题群以 g 小调开始，如今出现了降 E 大调上的休止之后，听起来更加富于戏剧性了。木管乐器的对话之后紧跟着是精力十分充沛的乐句——这一乐句在呈示部被省略了。在华彩乐段之后，第一主题最后一次出现，而且这里也是第一次没有出现休止；无论是旋律中，还是和声中，都出现了一些精美的半音化的音乐笔触。

最后，这一乐章由于大-小调相互渗透的乐句显得十分美丽。稍早一些时候创作的协奏曲如 K.449 中的慢乐章，与这部作品的慢乐章最为接近，但在《G 大调协奏曲》K.453 的行板中，情感的力量和范围都要大得多。事实上，它是莫扎特慢乐章中最富有创造性而且最深沉的一个乐章。

前文已经提过，莫扎特歌剧中的音乐特色具有一种奇妙的力量，这是和他那与生俱来的人道精神及高尚的审美趣味分不开的，并使得莫扎特在这一反躬自省式的慢乐章之后又出现了一组轻盈的变奏。这里人们很容易从主题中想到歌剧《魔笛》里的捕鸟者帕帕盖诺，尽管

下半部分第三和第四小节具有典型的莫扎特式的精细和敏感的特征，以及当钢琴进入时毫无任何田园风味。剩下的变奏中，正如 K.450 那样，每一半都是以变化形式进行重复的。在第二变奏中，主题的旋律没有变化，先由乐团奏出，后由钢琴重复。第三变奏中，木管乐曲的对话是由钢琴那优雅流畅的音乐进行回答的。第四变奏，g小调，则与其他变奏之间形成一个鲜明的对比。无论乐团还是钢琴，其音乐气氛都是暗淡的，乐团演奏的气氛严峻而神秘，在下半部分尤其如此，而钢琴则更加激动不安。第五变奏中，两个部分都恢复了原来的精神面貌，乐团欢快热闹，而钢琴则是优雅可爱的。但随即而来的则是几小节个性鲜明美丽的织体——它引出了音乐的半终止。

终乐章是一个本身近乎于完整的乐章，无比兴奋活泼，充满了复杂的剧情和激动的气氛，颇具意大利喜歌剧的特色。首先，乐团统辖了音乐局面，但钢琴也绝不让步，并且越来越流畅。这里两次出现了简短但却非常神秘的间歇，似乎对于第四变奏的阴郁气氛作了一个短时间的回顾。最初主题本身似乎已经被完全遗忘了，但乐曲进行到中间时，却以一种轻快的步伐欢乐地跳起舞来，最后它又以一种缩短的音乐形式出现，这是因为它

被管乐器所打断。最后，协奏曲以几小节钢琴在乐团之间生动、活泼轻巧的应答作为结束。莫扎特的作品中，几乎没有一部作品像这部作品一样涉及如此广泛的情感区域。第一乐章的温馨、慢乐章的深度和强度，以及终乐章的喜剧性风格，使得整部作品特别令人满意。小号和定音鼓本来是不会与作品中普遍存在着的那种亲切感人的性格配合得默契十足。这一协奏曲中的乐团与 K.450 中的乐团相似，除了整个三个乐章内都出现长笛这一点外，整部作品的音乐色彩是美丽的、迷人的。

《降 B 大调第十八号协奏曲》K.456 整个被低估了，演奏机会也不多。它不像《G 大调协奏曲》K.453 那样温馨丰满——除了慢乐章，人们刚刚开始接触它时，可能会感到它是一部肤浅之作。但在它那高昂的情绪后面却充满了果敢的想像力，这可以从起始全奏中感觉到。在一个引用过的起始主题（谱例 22c）之后，一个精力更充沛的乐思出现了，在此之后，音乐突然出乎意料地平静下来，引出降 b 小调的终止式。这一乐段与后来的木管乐器生动活泼的短小曲调证明，它们构成了呈示部的第二主题群的一部分，全奏快要结束时，出现了一个无忧无虑的号角声——它在发展部中扮演了一个重要角色。像在《G 大调协奏曲》中一样，独奏家以主要主题

进入，呈示部便沿着几乎同样的旋律线继续向前。像往常一样，第二主题群是以为钢琴创作的崭新主题开始的，这一主题以前从未出现过。神秘的降B大调乐段如今已经移到f小调上，由于这一切都被包含在由钢琴所奏出的琶音中，就更加具有感染力。

发展部并不具有《G大调协奏曲》第一乐章中那样宽广的气息，钢琴刚开始是以一种流畅的抒情气质出现的，但后来让位于一个明朗轻快织体的段落，该段落是以弦乐的分弓音符、钢琴的音阶来进行伴奏的。然而更加抒情的乐段返回了，当钢琴在持续音和弦的支持下演奏琶音的时候，则导致一种悬念的感觉。显然主要主题即将在此刻返回。但在这一现象发生之前，则出现了一连串的半音的神秘笔触，它与K.449第一乐章中同样的乐段非常相似。再现部非常循规蹈矩，最后几个小节与起始全奏的主题相一致。莫扎特曾为这一乐章写作了两个华彩乐段。其中第二个可能更加有趣，尽管二者都包括了一些非常有特色的音乐笔触。

慢乐章是由一组变奏所构成的，总的构思计划在许多方面都酷似《G大调协奏曲》K.453的终乐章。这两组变奏中的第一变奏是由钢琴独奏精巧地进行伴奏的，紧接着的三段变奏都是二重变奏，其中钢琴在变化重复

方面扮演了更加重要的角色。但就其音乐气氛而言，则很难说出这两组变奏有更多的区别。K.456 中的变奏是 g 小调，充满了高雅忧郁的气质，莫扎特音乐在这一调性上的特征是那样突出地被表现出来。主题本身远比 K.450 和 K.453 中复杂，它与稍后创作的《A 大调弦乐四重奏》K.464 的变奏部分中的主题有较多共同之处。两个主题的每一个乐句都是从小节的当中开始，织体比通常用于变奏的主题有较多微妙的细节。在这四重奏乐章中，变奏方面有大量新颖而具有吸引力的旋律创意。在这首协奏曲中，主题的旋律更具有比较突出的地位，虽然它在变化重复时稍有减弱，旋律有了一些装饰。在第三变奏中，愤怒的乐团和充满机智的由钢琴所奏出的音乐中对比非常强烈。在最后几个小节中，钢琴在低音区演奏的音乐感人至深。第四变奏是 G 大调，是最为自由、最为美丽的音乐，它的音乐产生了一种深深的带有乡愁情绪的效果，预示着舒伯特的四重奏《死神与少女》（Death and the Maiden）慢乐章中类似音乐片段的诞生。

最后一段变奏中，音乐不再出现重复，主题的旋律由乐团演奏，钢琴提供一个暴风骤雨的音乐背景。尾声是由主题的最初的四个音符的节奏所统辖，该主题由一

个乐器的演奏转向另一个乐器的演奏，几乎起着一种持续不断的催眠曲的作用。大调和小调之间的徘徊又一次为舒伯特音乐作出了铺垫，主题刚开始的几个小节与《费加罗婚礼》（Figaro）中巴巴丽娜的歌曲从表面上来看十分相像，这一点已经引起人们的注意；但比较起来，它总的音乐气氛与《魔笛》中帕米娜所唱出的那段扣人心弦、感人至深的g小调咏叹调更为接近，这是毋庸置疑的。

终乐章明显地与K.450中的终乐章类似，前面乐章中的那些附属主题中的一个令人想起狩猎号角，这段音乐甚至比K.456中的主要主题还要强烈，它响彻了整个乐章。那种兴高采烈的情绪中，并没有多少温文的贵族气，与那些灿烂辉煌和别致优雅的键盘乐作品也没有多少关系；中央插段中更加充满了果敢顽强的想像力。它采用的是回旋奏鸣曲式，像通常一样，其中乐思十分丰富。第一插段以一个欢快流畅的过渡性主题作为开始，以轻松的方式转向属调，这里又出现了一个崭新但又同样生动活泼的旋律，其中交叉节奏（cross rhythm）无疑赋予音乐一种喜剧意味。主要主题终于返回。并引发出了令人注目的第二插段。音乐转向降b小调这一远关系调；木管乐器由6/8拍转向2/4拍，但钢琴演奏琶音时

还是采用原来的速度。然后钢琴也转为2/4拍，采用新旋律。最接近莫扎特这一节拍特征的是《双簧管四重奏》K.370 的末乐章——这部作品是早些年谱写成的，在这部作品之中，双簧管采用的是 4/4 拍，而弦乐仍是 6/8 拍。从远关系调中返回的时间要比回远关系调的时间更加漫长一些。这里，这一过程处理得既开阔开明又精巧细致，但它并没有返回主要主题，而是返回到连接段落。第一插段之后在主调与再现之后，主要主题最后一次返回，乐章准时精确地结束了。

我们可以从整体上对这首协奏曲做一个回顾，行板乐章无疑是最耀眼夺目的，但其他乐章除去它具有的那些生动活泼的音乐对照之外，其内部生动迷人的气氛，则具有比这些表面上立刻流露出来的形式更为深刻得多的内涵。饶有趣味的是，正如格德尔斯东教授所指出的那样[1]，它反映出莫扎特这部作品与同时期所创作的那首激烈并充满热情的《c 小调钢琴奏鸣曲》K.457 最为接近。这一事实不仅描绘了莫扎特的天才所涉及的广泛领域，同样也指出了对于他，正如对贝多芬来说，在如此短暂的一个时期内创作出风格迥然不同的两种作品，

---

[1] 格德尔斯东，同前。

正显示出二位作曲家的特殊魔力。

1784年所创作的《F大调第十九号协奏曲》K.459是莫扎特音乐内容最为丰富的一部作品，并且丝毫没有显示出莫扎特个性忧郁黯淡的一面的任何蛛丝马迹。即便是第二乐章也标记着“小快板”，而其他乐章的特色则表现在兴高采烈的情绪和高超的技巧之间的令人兴奋的结合。第一乐章中那精确而方整的起始曲调是以谱例22d的材料作为开始的，它引进了一种完全是自由自在的气氛，尽管这是莫扎特作品中最长、构造最为巩固坚实的第一乐章之一，它却不具有K.503第一乐章中那种永恒的性格。全奏含有通常乐思的展现程序，其中两个乐思直到乐章的最后阶段才再次被听见。但就像常常发生的情况那样，第二主题群中最有特色的主题，是留给呈示部中的独奏家进行演奏的。

当写作这一乐章时，莫扎特的创造力特别丰富，这里出现了一个愉快的连接曲调，它出现之后就被完全放弃了。但随着乐章的向前进行，主题越来越明显是整个构思中最重要的特征。整个第二主题群中，它经常在和声背景那令人惊讶的变化多端的形式下出现。正如我们曾经看到的那样，钢琴协奏曲第一乐章的发展部中，莫扎特的展开程序完全是无法预料的。有些时候他感到没

有必要一定要采用已经用过了的材料。在 K.459 的第一乐章中，主题在呈示部中已经进行了充分表演，因此倘若作曲家在发展部中将它忽略是用不着大惊小怪的。但这一主题却不断发生作用，先在 3/4 拍的音乐背景的衬托之下按顺序逐步展现，先是钢琴演奏，再来以乐团和钢琴进行激烈争辩的形式，然后在小节音乐之后，它又返回，将音乐从 d 小调坚定不移地回到 F 大调，为再现作准备。这里包含着一些趣味盎然的变化，都是主题返回引起的，而这些内容在全奏之后还未曾听到过。莫扎特为这一乐章所创作的华彩乐段以熟练的技巧引进了各式各样的主题，涉及主要主题的音乐内容特别富于吸引力，可能为贝多芬创作他那《G 大调协奏曲》中最令人喜爱的主题提供了一些启发。

为中间那一乐章所设置的音乐速度不同寻常（“小快板”），尽管海顿曾经在《G 大调弦乐四重奏》Op. 54/1 慢乐章中采用这种速度，同样也是 C 大调。这两个慢乐章都是 6/8 拍，相似之处颇多，虽然海顿作品中，具有一些比较陌生的音乐色彩性和声。莫扎特主题（谱例 23）的不寻常的语法（phraseology）特别迷人，并且适合于这一乐章的悠闲气氛。

谱例 23



这是一个没有发展部的奏鸣曲式，但起始全奏包括了一些具有生动感染力的音乐，这些音乐再也没有返回，这说明莫扎特刚开始时头脑中还有些更加精美的构思。钢琴随着经过优雅修饰的主要主题进入，但不久又转向重要的第二主题群。更令人惊讶的是，这里并没有以新的主题作为开始，代替的是正像海顿所做过的那样，莫扎特采用了建立在主要主题变体之上的长笛、巴松管和钢琴演奏的愉快音乐对话。当这些演奏完毕之后，又出现了一个 g 小调上的旋律，先由双簧管和长笛分别演奏，然后钢琴重复演奏，音乐在一个带有深切的苦难气氛的段落中继续向前发展。与其他宁静抒情的音乐气氛比较起来，这段音乐特别感人，但大调调性不久返回，一个优雅的乐段将音乐引回再现部。

在再现部开始时，管弦乐团的音乐被省略了；第一主题做了一些变化，第二主题群开始时的对位化音乐对话织体比先前更加精美。此时第一双簧管而非长笛参加进来。简朴的小调乐段同样经过了修饰润色，以适合乐

器的音域。整个乐章中，为木管乐器所创作的部分特别容易感觉出来。在尾声中，它们以音阶乐段的形式相互问答。与《费加罗婚礼》中苏珊娜的咏叹调的最后几小节非常相似。这一特别富于小夜曲气质的音乐从未在钢琴协奏曲中再现过，在莫扎特后来的器乐音乐中，与此最为相近的便是《布拉格交响曲》（Prague Symphony）的慢乐章，这一十分可爱的乐章，还数次为歌剧提供了创作的灵感。

这一协奏曲的终乐章可以在其丰富的生命力上与第一乐章相媲美。从技巧上来说，它是莫扎特所创作的最灿烂辉煌的作品之一。像 K. 175 和 K. 449 的终乐章一样，它涉及到对位音乐与和声音乐同时并存的问题。在这一点上，它获得了巨大成功。它基本上是回旋奏鸣曲式，以生动活泼的音乐对话作为开始，其非常活泼的主要主题的两个曲调是先由钢琴后由乐团奏出的。接着是长长的乐团全奏，它首先包括了一个建立在新主题上充满生气的赋格段，然后便是第一主题变体的主调先行部分，这将成为第一插段的重要音乐特征。然后又出现了一个平静的终止式主题，它在整个乐章结束之前方才再现。钢琴以一个崭新的、非常欢快的曲调再次进入，令人失望的是，它并未再现。第一插段包含着已提及的第

一主题的变体，以及一个愉快的、更像海顿风格的崭新的曲调：

谱例 24



它同样包含着一个赋格主题，但其织体并不那么像赋格段的织体。在主要主题返回之后，第二插段突然出现一个更长的 d 小调赋格段。被用作原来的赋格主题和主要主题最初的那些小节，被用作主题和对主题（counter-subject），结果令人特别兴奋。最后，这种对位化音乐所造成的兴奋感开始消失，但丝毫没有不和谐之感，第一插段再现。第一主题直到出现华彩乐段之后才返回，莫扎特在华彩乐段创作了一个非常生动有效的范例。第一主题最后再现时是由三连音伴奏的，这是一个新的特征，但不久它就让位给宁静的终止式主题了，这一主题在首次全奏的末尾曾经出现过。最后，乐章结束于钢琴与乐团之间那兴高采烈的音乐转换。这首协奏曲从总体来说，在音乐氛围上具有一种引人注目的一致性。十分明显地，莫扎特是将它视为本质上的喜剧，并感觉到尽管第二乐章中那种机敏的一笔并没有不合适，但像 K.

453 或 K.488 中那样的慢乐章却与整个计划并不吻合。但就个人的创作方式而言，这首协奏曲无疑是一部经典之作，而且也以它那强大的生命力，为莫扎特在令人惊讶的 1784 年的短暂时间内所写下的六首协奏曲系列，开创出一个辉煌的高潮。

维也纳，1785～1791年

1785年的三首协奏曲
（K.466/K.467/K.482）

莫扎特原来准备再创作八首协奏曲，涉及更加广泛的情感领域。1785年所写的三首协奏曲中的第一首《d小调第二十号协奏曲》K.466，与他过去所谱写的任何一首协奏曲在音乐气氛上是大相径庭的。他所创作的采用同一调性的《弦乐四重奏》K.421，在刚开始的几个小节上也确实出现了黯淡和不祥预兆的音乐气氛。但在这首协奏曲中，这种气质有了更充分的表达，并呈现出一种剧烈的递增状态。第一次强奏，在主要主题那强烈的紧缩性开始公开显露出来的时候，便产生震撼人心的效果，此时此刻，激情的力量是绝不会消退的。倘若说这是预示着《唐璜》的诞生，那么也可以同样公正地说其音乐种子源自于《伊多梅纽斯》，就像此剧中艾蕾特

拉的 d 小调咏叹调一样。全奏中较为安静的音乐同样感人至深。这里出现了十分简朴的主题，前两个小节是在 F 大调，但总是移动而去，不久又返回 d 小调，当它作为第二主题群的一部分而出现在呈示部时，它又返回到 F 大调，尽管它在全奏中并不如此。快结束时，这里同样出现了一个十分富有音乐特色、扣人心弦的终止式段落，它为钢琴的进入准备了一个美丽的途径：

谱例 25



这是最纯粹的莫扎特抒情主义的表现，但是从乐章的总的倾向来看，它明显地是不可能被允许扩展得很长的。不久，这一乐章的第一主题返回，四个小节之后，钢琴提供了一个十六分音符的激动人心的音乐背景。终于，第二主题群以一个包括出现过的主题作为开始，它引出了一个过去从未听到过的更为温馨的、更为放松的曲调。它先由钢琴奏出，然后由木管乐器奏出，但不久第一个全奏的追忆出现了，此时是在大调调性上，但表现得激动不安，能量充沛。终于呈示部以终止式主题结束

了，它像以前一样将音乐引回谱例25（F大调）。这标志着发展部的开始，尽管它并不特别长，但是十分重要。谱例25两次出现在g小调和降E大调上，但总是被乐章开始的音乐回忆所打断。

接踵而来的是气息宽广的乐段，钢琴奏出激动人心的琶音，那在起始主题中扮演着重要角色的具有威胁意味的四个音符的形象，越加具有持久下去的倾向。在一个时期的悬念之后，再现部开始了，令人奇怪的是，第二主题群是采用全奏中首次出现的F大调主题开始的，这一次它不可避免地返回到d小调。第二主题群中的其他主题在d小调上紧接而至，就像它第一次出现的那样，听起来比先前还要阴郁黯淡得多；乐章平静神秘的结尾特别感人。

第二乐章没有标出速度记号，“浪漫曲”（Romanze）这个标题明显地说明一种温和的流畅速度。它的结构非常简单，与那些经过精心组织的慢乐章结构比较起来，显得几乎有些天真。主要主题在它那精巧的半音形式方面是非常典型的莫扎特风格，它以十分轻松的方式在钢琴和乐团之间加以扩展，不断交替进行。第一插段是为钢琴而创作的一种谣唱曲（cavatina）。它仍然是主调调性，并没有出现任何生动活泼的对照性音乐，但旋律乐

句比主要主题的旋律乐句更加宽广，和声以更为缓慢的形式移动着，乐团演奏重复的和弦，将此作为一种非常简单的伴奏形式。逐渐地，音乐移向属调，插段结束在终止式段落中，它已经在第一段的末尾出现过了。主要主题的一个缩减了的返回之后，出现了更多的 g 小调对比插段，为钢琴所创作的那些激奋的三连音也不断涌出。这无疑是将戏剧性因素引进了一个原本或许是平静的乐章；倘若演奏时音乐的节奏不加快，则效果最佳。逐渐返回到乐章其他部分中那种和平的音乐气氛，是设计得十分美丽的。主要主题以其完整的曲式最后一次出现之后，这里便出现了一个充满魅力的但又简朴的短小尾声。正如在莫扎特许多慢乐章中一样，木管乐器的乐段特别富于吸引力。主要主题的魅力以及第二插段所提供的鲜明对照，使得它成为莫扎特钢琴协奏曲慢乐章中大多数能够立即产生影响力的作品之一，尽管还有些作品其感染力可以维持更为长久的时间。

愤怒的、能量充沛的终乐章提供了一段灿烂辉煌的音乐，与第一乐章中那种色彩黯淡的音乐形成了鲜明的对比。开始的主题具有一种巨大的动力，从本质上来说，它来源于那一上升的琶音，这是一个传统的“曼海姆火箭”（Mannheim rocket）的一种令人惊叹的挑战性的

音乐形式：

谱例 26



当钢琴奏完这一乐段时，全奏长时间地复奏了一遍，其中包含着一个力量非常强大的乐段，而令人惊奇的是，这一段落并没有返回。在一连串快速重复音的音乐背景的衬托下，一个上升的半音音阶在属持续音上方以卡农形式演奏一遍，下引的半音音阶以卡农形式在主持续音上方进行对奏；它给人一种“由不易改变的逻辑性所引导的强大力量”的感觉。当这一爆发出来的力量跑完全程时，钢琴以一个温和的主题重新进入：

谱例 27



这一主题酷似第一乐章的谱例 25，它不久被主要主题甩到了一边，主要主题引导出真正能够称得上回旋奏鸣曲第一插段的乐段。它具有两个对照因素，一个是激动不安的 f 小调主题；另一个是明朗愉快的 F 大调主题，

但它颇具半音体系的特征。主要主题那意料之中的返回出现之后，第二插段成为真正的发展部，在某些方面第一乐章的发展部颇为相似，那一抒情的谱例 30 出现在许多不同的调性上，但从未被继续发展成一个较长的乐段。

那种关于莫扎特到底是采用了何种顺序再次将他的音乐材料引进这种回旋曲的预见并不见得可靠。这里，中央插段之后紧接着是再现部，一切材料都采用 d 小调。华彩乐段之后，第一主题返回，后来再也没有听到过。这一 d 小调尾声，与第一插段的第二主题有关系，它演奏了两次，在对于第一个全奏进行回忆之后，它以完全不同的形式返回，结束在事实上是由小号和法国号吹奏的欢快乐句上。这一段落继续进行下去，乐章结束在一种预示着《唐璜》最后的六重唱的诞生的气氛之中。钢琴部分的最后几个小节令人惊叹，它似乎以一种不确定的音乐气氛结束的，结束在一个未加以解决的和弦上。尽管小号和定音鼓在此出现，《d 小调协奏曲》K.466 的结尾并不像前两首协奏曲那样丰盛。紧张的音乐之后，它倾向于放松，正像贝多芬在他的《f 小调弦乐四重奏》Op.95 结尾处所处理的那样，采取的是一种更令人奇怪、更令人料想不到的方式。在第二年，当莫扎特谱写《c 小调协奏曲》K.491 的时候，他在最后阶

段坚持采用了一种毫无缓和之意的阴暗气氛。

《C 大调第二十一号协奏曲》K.467 的第一乐章中包含着庆典的气氛——这一调性上的其他作品也具有这种特色。刚开始那悄悄进入的音乐材料与《C 大调协奏曲》K.415 中的材料毫无相似之处，但这个乐章却在结构上具有更为强大的说服力。整个乐团在前八小节进行演奏，由弦乐进行主题陈述，其他乐器可使这一陈述尽善尽美。小号和定音鼓那十分宁静的吹奏方式是对于《魔笛》所作出的铺垫。主要主题的前两个小节不仅易于认识，而且正如低音部分或进行对位模仿的音乐材料一样产生了音乐效果：

谱例 28



全奏包括两个乐思，它们在再现部之前没有再现，其中之一是平静地进行的，另一个却有奇妙的威胁性：

谱例 29



独奏进入之前是木管乐器的一段迷人的对话。在钢琴生动激昂的一些花体句（flourish）之后，第一主题再现，前四个小节由弦乐奏出，钢琴在其上方演奏了一段颤音，然后自行结束。在第二主题群的过渡中出现了一个经过型的乐思，令人想起《g 小调交响曲》K.550 的开头，尽管它那相当缓慢的速度在演出时大大减弱了二者之间的相似性。这里，像往常一样出现了第二主题群中由钢琴所奏出的优雅流动的主题，它以一个曾经在全奏中听到过的音乐材料结束了。发展部以崭新的乐思开始，其中第二小节令人回忆起主要主题，但不久就被琶音所掩盖了，这段音乐的主要部分包括在莫扎特协奏曲第一乐章内经常出现的那些段落，还包括一系列慢板的流动和声，但钢琴上都是以十六分音符飞速奔驰的音乐。在大量富有效果的音乐悬念之后，再现部开始了，一些连接材料被省略了，自从全奏再现之后其他乐思就再也听不到了。从它总体的宏伟特征来看，这一乐章的最后几个小节是嬉戏性的，这实在令人惊讶。弦乐仿佛在企图对主要主题进行回忆，但有些吃力。

采用“行板”是莫扎特慢乐章最为突出的特征之一。它给人总的印象是一种宽广的气息，几乎是一种抒情旋律毫无缝隙的泉源，是由三连音作为背景衬托的。

但在经过分析之后，它被证明是一个奏鸣曲式，尽管这是一个音乐气氛的持续，其中正式的标志是很难引起注意的。自从 K.238 的慢乐章出现以来，弦乐组第一次使用了弱音器，在起始全奏时，最初包括三小节的乐句，引入了具有令人惊讶的尖锐的不协和音的令人注目的伤心痛苦的乐段，这些不协和音终于出现了，是以一个更富于装饰性的形式出现的，就和第二主题一样。在一个短小的发展部之后，出现了一个轻声颤音片段，此时第一主题返回，再现部出现在降 A 大调的调性上，完全出人意料。

如果能在什么地方将莫扎特视为十九世纪先驱者的话，那就是在这一乐章。第二主题的不协和音已经具备了舒曼作品中生动活泼的音乐形象，它们温和地融合了大调中的方式，同样地预示着舒伯特音乐的到来。乐句长度的变化多端，赋予音乐一种迷人的狂想曲式的感觉；这里有许多谨慎的技巧，它们在有规律的跳音的连音衬托下，不断地由一种色彩转向另一种色彩。除了莫扎特，是否还有其他作曲家能够令人没有突然缩减的感觉地采用几乎是孩童一样朴实的六小节，而将这种气氛与浪漫主义色彩乐章结合在一起，的确值得怀疑。

终乐章就和 K.459 中的终乐章一样，是一个 2/4

拍、生动活泼的回旋奏鸣曲式，但两个乐章的总体性格还不完全一样。F 大调回旋曲在音乐材料上变化多端，强有力的节奏动力以及特有的心旷神怡之感都来自赋格段。K.467 的终乐章则更加优雅，这可以从它的主要主题中猜测到：

谱例 30



这一音乐片段具有一种吸引人的弹性，这种弹性来源于这一事实，那就是其乐句总是由一个非重音小节开始的。第一插段出现了一些崭新的吸引人的乐思，其中之一生动活泼、节奏鲜明，其他的乐思则是以一种典型的莫扎特风格的半音形式出现的。但这一乐章中最耀眼夺目的部分是中央插段，它是完全建立在主要主题之上的。在 A 大调干净利落的转调之后，它以一种更为抒情的气质出现，终于刚开始时的 1/2 小节与其他部分泾渭分明，并且变成了一个热烈争辩性质的主题。在主题返回到原来的曲式前不久，出现了一个对于第一乐章中谱例 29 的或小心翼翼，或非小心翼翼的追忆。第一插段是按平常的方式再现的。这里出现了一个灿烂辉煌的

尾声，主要主题一直展现到最后。尽管这一乐章具有一种欢快的特性，但它却没有达到另外两个乐章的水平。就过渡到那奇妙的行板而言，一些特殊的音乐手段还是必不可少的。

1785年所创作的钢琴协奏曲中的第三首《降E大调第二十二号协奏曲》K.482，是一部规模颇大、引人注目的作品。其配器的音乐多彩性是特别引人注目的，由单簧管代替双簧管而导致了特别丰美的特质。在欢乐庆典般的几小节音乐之后，这一特质可以在长笛、两支单簧管和两支巴松管之间那欢快的对话之中被强烈地感觉到。小提琴演奏对位旋律，法国号参加到终止式中。不久出现了一个即刻让人印象深刻的曲调，莫扎特完全可以将其保留到再现部中再返回：

谱例 31



全奏结束时所采用的优雅的终止式乐句，看起来似乎要指出刚开始时那欢乐庆典的气氛只不过是整个乐章诸多侧面中的一个。在呈示部的早先阶段，莫扎特脑子里的乐思仿佛已经大大地超过了他所需要的。钢琴进入时所

演奏的那非常富于魅力的段落中，再也没有直截了当地表露什么；后来，就和 K.467 中的第一乐章一样，属于小调上的一个热情洋溢的主题只出现了一会儿就消失了。两个段落中，主题都是由上行八度音阶引进的，其效果暂时很惊人，但仿佛与后来的音乐事件没有多少关系。或许这些飞掠而过的乐思，将被莫扎特在华彩乐段中进行运用。可惜在这两部作品中，华彩乐段都没有保存下来。第二主题群的主要主题是非常简单的，尽管它尽可能以各种形式进行重复，尽管它与钢琴初次进入时的乐句有着偶然的联系。它在发展部中短暂地出现了一下——发展部完全是非主题性的，钢琴在缓慢流动的和声背景之下演奏快速的乐段。在再现部中，作品中出现了一些卓有效果的变化以及一个欢快的时刻。此时，谱例 31 出现于一个扩展了的曲式之中，和我们期待第二主题群中主要主题出现的情况一模一样。

行板具有一些特别有趣和不同寻常的特点，或许最引人注目的便是它的变化多端的色彩构思。那长长的十分美丽的主要主题由弦乐奏出，小提琴加上了弱音器，然后钢琴以不同的形式进行重复，弦乐偶尔也提供音乐背景。第一插段是为木管乐器和法国号创作的，然后是主题，或毋宁说主题的另一段变奏，是由钢琴与弦乐器

奏出的。在第二插段中，第一长笛和第一巴松管奏出了一种由弦乐器作为支撑的二重奏；此后便是另一段变奏，这一变奏是乐团和钢琴之间的对话，接着便是尾声。

总的构思已经十分接近于二十世纪“乐团协奏曲”（concerto for orchestra）的音乐思想了。“回旋”和“变奏”曲式之间的联系因素也非同寻常。主题本身在节奏上是自由的，这是值得注意的，在它那庄重严肃的色彩的音乐片段之后，由钢琴的第一变奏所奏出的非常精巧的装饰特别富于魅力。第一插段与管乐小夜曲中的一些内容十分相似，它那音响上的宁静和丰满为《女人皆如此》（Così fan tutte）中的二重唱《和煦微风》（Secondate，aurette amiche）作出了铺垫。第二变奏那规模甚大的织体和第二插段中精妙的音乐形成了鲜明的对比，但这一乐章最为显著的部分便是最后一段变奏和尾声。在这段变奏中，正如在《降B大调协奏曲》K.456变奏乐章中的一个变奏一样，在乐团所奏出的愤怒的音乐的衬托下，钢琴奏出祈祷的音乐。一个崭新的乐思出现于一段带有威胁性音乐的上方，在尾声中扮演着一个重要的角色：

谱例 32



这是一个具有一定长度的音乐片段，在靠近末尾的地方，一个从第一插段得来的乐句原先听起来是一个假装正经的嬉闹片段，如今返回 c 小调，产生了一种深沉的忧郁情感的音乐效果。

那欢乐的终乐章以一种具有极大魅力和轻快的音乐笔触，将我们带回地面。主要主题的轻快的特质可以十分容易地以一种非常谨慎小心的方式将音乐推向一个极其飞快的步伐之中，而这种飞快的步伐可以使许多音乐细节的效果得以松弛，并将十六分音符的乐段缩减成音乐盒之中的一种虚无之光。正如在第一乐章中那样，莫扎特作品中充满了各种乐思，尽管终乐章中充满了较快板乐章中远为轻松得多的音乐气氛，但它却组合得十分完善，像是一个完整的结构。这是一个回旋奏鸣曲式，但却是建立在一个庞大而轻松的音乐规模之中。在主要主题和第一插段之间是两个附属旋律，它们都建立在主调上，其中之一是由第一单簧管进行演奏的，第二单簧管则提供了一个愉快的喃喃自语的伴奏；另一个则由钢

琴演奏，以分解和弦作为背景。

第一插段的旋律同样具有吸引力；在主要主题的返回之后，音乐看起来向第二插段的 c 小调靠拢，但实际上它扭转了方向，给人深刻的印象，并停留在降 A 大调的属七和弦之上。在这一调性上有一个中央插段，其标记是“如歌的行板”，在某些地方令人想起早期那首《降 E 大调协奏曲》K.271 终乐章中的相似段落。但其速度更加缓慢，更加直接，表现力更为鲜明突出。这里再一次为歌剧《女人皆如此》做了预示。

正如在早些时期的乐章中一样，这一转回降 E 大调的乐段是一个栩栩如生的画卷。主要主题转回的时候，在旋律上有些变化，当它在第一插段再现后最后一次出现时，这里出现一些欢快明朗的和声变换。莫扎特已经感到一个颇为简单的主题如果进行对号入座式的重复，则将令人感到乏味。两个附属旋律都出现在尾声中，第二个旋律在分解和弦上方进行演奏的，像以前一样，它同时又位于木管乐器所奏出的持续音的上方，这样便产生了一个梦幻的景象。除去那独树一帜的丰富多彩的带有对比性质的乐思，这首协奏曲最显著的特色便是一种豪华而又轻松的类型，它可能十分重要，以致格

德尔斯东教授[1] 和 A．海厄特·金（A．Hyatt King）[2]教授都称它为“女王似的作品”（queenly）。

1786年的三首协奏曲（K.488/K.491/K.503）

倘若说K.482在某些方面是对于K.271的回顾，那么《A大调第二十三号协奏曲》K.488则与K.414有着更加紧密的血缘关系。特别是两部作品的第一乐章都具有同样流畅的曲调，尽管后者的第一乐章是两个乐章中思想意义较为深刻的。这里仍然是采用单簧管来代替双簧管，但没有采用小号和定音鼓。正如在K.414中一样，第一主题之后紧跟着一个能量更为充沛的乐段，此后又是第二主题群的主要主题，这一主题，特别是在后来的协奏曲中，通常是保留由呈示部的钢琴进行演奏的。呈示部与全奏紧紧相随，但主题材料特别迷人的地方以及音乐中那欢快愉快充满阳光的气氛，使得作品中没有一丝一毫的单调感。但这里仍有令人惊讶之处。全

---

[1] 格德尔斯东，同前。

[2] A．海厄特·金，《协奏曲》（The Concerto，哈蒙斯沃思，1952年）。

奏结尾处的终止式乐句没有再次出现，但呈示部最后阶段中，一种突然的寂静带来了一种崭新的美丽的乐思，它仍然在属调，不知不觉地将音乐引入发展部：

谱例 33



这一音乐片段是由崭新的乐句——或者更准确地说是由这一乐句的节奏——所统辖的。它不断地被十六音符的音型所打断，但又总是具有一种持久的力量，这股力量使音乐通过诸多调性。在再现部中，谱例 33 有些新的变化。它第一次出现时是由弦乐奏出的，但由钢琴以变化形式进行重复；现在它由钢琴奏出并由木管乐器继续演奏下去，钢琴演奏的是一段生动活泼的对位音乐，在华彩乐段之前不久，它简短地返回了一次。除作品本身的美以外，就它先以宁静的音乐出现这一事实而言，产生了一种特殊的效果。莫扎特为这一乐章所谱写的华彩乐段曾经以其简洁和轻描淡写受到批评，但他或许认为对于一个抒情乐章来说，任何过于剑拔弩张的气氛都是不合适的。曾使起始全奏得以结束的终止式乐句，如今在尾声中返回，乐章干净利落地结束了，但并没有拘泥

于规范的形式。

第二乐章是以“柔板”开始的，原版中并不像后来的版本中以“行板”作为开始的。莫扎特和贝多芬都仅采用了一次升 f 小调，这一点是十分有趣的，并且这两种音乐现象都是针对着具有情感深度的慢乐章而言的。莫扎特乐章中的这一气氛，从十二年前那十分动人的《F 大调钢琴奏鸣曲》K.280 的小柔板中就可以窥见一二，其中甚至出现了对于主要主题的暗示，但 1786 年莫扎特的风格得到了不可估量的发展，他开始思考到创作更长、变化更为频繁的乐句，他的和声也变得更为丰满、更为精细了。在贝多芬的一个升 f 小调乐章中——即《降 B 大调钢琴奏鸣曲》Op.106 的柔板中，主题在演变过程中所表现出的奇妙的转向 G 大调的转调方式，可能受到莫扎特这一乐章第九小节和第十小节的启发。在钢琴演奏了美丽精细的第一主题之后，乐团奏出了另一旋律，它更加宽广，适合于一种对位化的音乐处理方式：

谱例 34



几个月之后，简直是一种奇妙的吻合（这种情况不会再现），莫扎特采用了这一主题，采用的是大调，音乐气氛完全不同。在他为钢琴二重奏所创作的《钢琴奏鸣曲》K.497的终乐章中，为钢琴所创作的连接段落仿佛不可避免地从过去的音乐十分精妙地引向A大调的中央段落。这里具有一个经过稍事装饰的旋律，谱写得美不胜收，它只是将一个叹息曲调引向这一乐章的忧郁的音乐氛围。在这种情况下，第一部分被重复了，但有所修改。这里有一个值得注意的尾声，其中，钢琴演奏了一系列在弦乐组拨奏之下的广为伸展的持续音，这些音符是否代表莫扎特实际演奏的方法，他是否考虑对于这一段落进行精雕细琢，这一切都还是个疑问。围绕这一问题出现了各种不同的意见，在任何情况下，就那些雕饰音乐而言，再没有比莫扎特所谱写的更具感染力了，倘若钢琴以一种足够丰满的歌唱性音调进行演奏的话。

终乐章是一个无比激动人心的回旋奏鸣曲式，甚至对于莫扎特而言，蕴藏了特别丰富的旋律。在一个非常生动活泼的主要曲调之后，出现了一个管弦乐全奏，这一全奏引入了一个崭新的主题，并继续了一段时间。在快要结束的时候，不管是有意的还是无意的，这里有一段一掠而过的升f小调音乐片段，它令人回忆起第一乐

章的起始全奏。第一插段以另一曲调开始，它比其他两个曲调中的任何一个都更加优雅、更加轻松。它引向E大调，但它的构造完整，一个崭新的旋律出现于e小调，它在转回大调之前通过了一些令人注目的转调阶段。在一些灿烂辉煌的充满能量的段落之后，另一个主题出现了，它在E大调的范围内欢快地上下跳动。它起初由钢琴奏出，但不久乐团也禁不住加入进来。终于，主要主题返回，后面紧接着中央插段，中央插段中包括两个崭新的乐思。其中之一在升f小调上，热情奔放，又十分流畅；另一个乐思是在D大调上，更加简朴、更加稳定。当这些都演奏完之后，返回出现，但不是在主要主题上，而是建立在优雅的、作为第一插段的开始的旋律之上；此外它没有返回E大调，而是仍旧停留在A大调上，并在这一调性上——无论是A大调还是a小调——重现了其他音乐材料。主要主题在恰当的时候最后返回，但出现的音乐材料却比原来的多得多。第一乐章开始时，在第一主题之后的长长的全奏如今也返回，由第一插段那里而来的飞奔的音阶型曲调所形成的一个音乐插入，将这一返回大大地扩展了。终于，结尾迅速准确地来临。正如早期的《降E大调协奏曲》K.271的终乐章那样，乐章中出现了热情洋溢的

音乐气息与音乐设计的令人满意的结合。与《F大调协奏曲》K.459的终乐章为伴的是莫扎特那充满蓬勃活力的终乐章，它为莫扎特最欢乐、最受人喜爱的作品之一建起了一个辉煌的高潮。

前文已经提及，莫扎特对于在一个短暂的时间内创作风格迥异作品的兴趣颇为浓厚。K.488之后不久所诞生的《c小调第二十四号协奏曲》K.491，就是一个很好的例子。莫扎特采用这一调性的作品倾向于塑造出一种英勇刚劲的形象；他的钢琴奏鸣曲和为管乐器而作的小夜曲都是一些为人所熟悉的例子。这一气氛可以在K.491那辉煌的开始部分让人感觉到，但它首先是用其十分宁静的陈述而扣人心弦：

谱例35



它的最重要的两个特征，便是第四小节中的大跳以及第五和第六小节中的节奏，全奏开始时被充满了阴暗色彩的音乐所统辖，这里出现了两个附属的乐思。一个建立在下行音阶上的美丽之至的音乐对话，以及一个同样与下行音阶密切相同的充满挑战情绪的段落，但采用的是

一种愤怒的附点音符节奏。

这些都没有在第二主题群中扮演任何角色。钢琴正如在《d小调协奏曲》K.466中一样，是以一个温和的歌唱性主题进入的，但谱例35不久后返回，将音乐引回降E大调的第二主题群。这一主题群包括两个崭新的主题，其中第二个与《F大调协奏曲》终乐章中的谱例24在旋律上十分相像：

谱例36



只要将它的表面加以描述，这相似性便值得书上一笔了。谱例35看起来是降e小调，一个建立在第五和第六小节上的音乐片段使第二主题群显得十分完美。这一音乐片段是以向下大跳而不是向上大跳的形式出现的。发展部就像《d小调协奏曲》K.466中的发展部一样，是以抒情主题作为开始的，钢琴最初也是以这一主题进入的。谱例35出现在f小调上，后面接踵而至的段落仍为第五小节和第六小节所统辖，其中只有一段毫无间断之感的十六分音符的飞速片段，是由钢琴进行演奏的。

在钢琴和乐团的一系列对话之后——这种对话常发

生在这些协奏曲的发展部中——一个激烈的乐段将再现部推出，这一段落为舒伯特《c小调钢琴奏鸣曲》作出了预示。这里，莫扎特将音乐程序处理得十分自由，第二主题群的两个主题逆向返回，都采用c小调。然后，在一个比先前更为丰富的织体中，出现了一个来自于起始全奏中的一个乐段，这一全奏包含着上文已提到过的音乐对话。所有这些都产生了一种比较缓和的气氛；但不久，主要主题的进入又充满了动力，它将音乐导入华彩乐段之前的休止。在此，莫扎特并没有为那一段颤音作出任何指示，这也许是有意，也许是无意。华彩乐段之后，全奏中的另一个乐段返回，其中由附点音符构成大量下行音阶。最后，乐章平静地结束了，钢琴在令人回忆起第五小节和第六小节的喃喃自语的音乐背景的衬托下，演奏着琶音。

在如此复杂的激烈的乐章之后，温和而清晰可辨的小广板则提供了一个颇受欢迎的轻松的乐段。它是简单的带有尾声的ABACA回旋曲式，充满了宁静温馨的气氛，而这正是莫扎特采用降E大调所创作的慢乐章的普遍特征。主要主题具有一种儿童般的特性，多年以后贝多芬《降E大调钢琴奏鸣曲》Op.27/1的第一乐章中也表现出了这一点。两个插段中，分别采用c小调和降

A大调，产生了主题之间和其他音乐内容之间相互对照的两个层次。二者都不如《d小调协奏曲》K.466“浪漫曲”中的第二插段那样生动，但总的效果则更加令人满意，尾声中出现的第二插段的材料也特别令人感到欢快。尽管其风格从总体来说非常简朴，但整个乐章还是充满了精雕细琢的音乐片段。在这一乐章的整个过程中，主题的第一小节是以三种不同的节奏型出现的，第三小节的节奏曾有一次也经过了变化。这些区别的存在，使得演奏者们无法引进将它们掩盖起来的那些旋律的装饰。和声与配器之中也充满了变化。主题最后一次出现时是十分丰满的，第二小节由长笛在高八度上进行重叠，取得了辉煌的效果。两个插段包含着同样长度的两个旋律片段，皆由管乐器奏出，然后由钢琴与弦乐以一个变化形式进行重复。这一乐章可能是莫扎特最为喜爱的，三年之后，他谱写了另一个与其特别相似的《降B大调钢琴奏鸣曲》K.570的柔板。不可避免的是，它无法像协奏曲乐章那样控制音乐变化，但其音乐内容则是一样的，即使不是更美，也是同样美丽的。

在终乐章中，莫扎特则最后一次在钢琴协奏曲中采用变奏曲式。主题非常简单，但充满奇妙的、具有威胁力量的灰暗色调（undertones），随着乐章向前发展，它

变得更为不祥。在第一变奏中，钢琴奏出了带有装饰的旋律，由一个简单的管弦乐团背景作为衬托。剩下的变奏，除了最后一段之外都具有变化重复，但其中大多数的主题的旋律都相差不远。在第二变奏中，它有些暧昧——尽管钢琴在重复快速乐段时并没有使它完全失去全貌。第三变奏采用的完全是一个挑战性的进行曲速度，尽管不那么明显，但仍然可以被感觉到。在第四变奏中，它采用的是降 A 大调，产生的是一个温和的嬉闹的气氛。在第五变奏中，又一次采用 c 小调，它与流畅的对位化织体关系更加密切，尽管是一再重复，其旋律仍旧是进行曲速度，而且更加重要。第六变奏采用的是 C 大调，是最为自由的，我们可以采用更加适宜的词汇将它描述为一个间奏。正如在慢乐章中的插段一样，两半部分的乐段都是由管乐器演奏的，由钢琴与弦乐进行重复。在第七变奏中没有重复，主题稍为简化了一些，是由钢琴所演奏的飞速的乐段进行伴奏的。第八变奏采用的是 6/8 拍，由钢琴独奏，其旋律正如在第一变奏中一样，是由半音进行装饰的，具有深厚的感染力。此后接踵而至的是热情洋溢的尾声，主题最后几个小节采用的是降 D 大调，但经过前几次的变化，它突然变成以下的乐段：

谱例 37



这一段落深为贝多芬所赞赏，它的影响可以在《热情奏鸣曲》（Appassionata Sonata）的终乐章中被感觉到。关于莫扎特是否算是一位悲剧作曲家，尚有不同程度的争议，托维对此则加以否认，尽管他平常对《c 小调协奏曲》K.491 充满了欣赏，并将它形容为协奏曲的顶峰❶，但就每个人而言，反应却是不同的。值得一提的是，《d 小调弦乐四重奏》K.173 第一乐章中的一个乐句，曾为圣福瓦评为“失望的呻吟”❷，但它却被邓希尔（T. F. Dunhill）在他那讲述四重奏的

❶ 托维，同前，第二卷。

❷ 圣福瓦和维泽瓦，《莫扎特生平》（Mozart, sa vie musicale et son oeuvre，巴黎，1912 年）。

《音乐朝圣者》(Musical Pilgrim)❶一书中，被比喻为"母鸡的叫唤"。然而《c小调协奏曲》的的确确具有悲剧效果。它的伟大之处，使它的效果不像《d小调协奏曲》的效果那样直接表露出来，但它终究是一部较为优秀的作品。

倘若K.491是一出悲剧，那么《费加罗婚礼》问世后不久所写的《C大调第二十五号协奏曲》K.503就只能够被描述为一首史诗了。它采用了规模甚大的乐团——尽管不如K.491，其中既采用了双簧管，也采用了单簧管，这是单簧管最后一次出现于钢琴协奏曲中。K.503的第一乐章具有一种令人叹为观止的宽广气息，它的拘泥于规范化的音乐氛围是害人的，因为所谓纯粹的传统形象则随时都可能误入一个出人意料的音乐歧途。这起初可以在起始全奏中看见，在那里，一个非常庆典般的气氛的开场之后，音乐宁静地倾向于进入c小调。一系列辉煌的乐段建立在一个节奏型上，这一节奏型在乐章中扮演着一个非常重要的角色：

---

❶ T. F. 邓希尔，《莫扎特——四重奏》(Mozart-The Quartets，牛津，1927年)。

谱例 38



这里不久导致属调上的强有力的高潮，这是这一阶段中最不同寻常的音乐程序。在 K.499 中，第二主题群的主要主题仿佛在一个短时间内在全奏中位于属调，在此之后音乐平静地浮回主调，但在这里属调被大量华美的音乐进行强调，谱例 38 奏毕它的最后一个音符之后，便引入了下一段音乐：

谱例 39



这一音乐片段采用的是小调音乐，是《魔笛》中帕帕盖诺的咏叹调《情人或妻子》(Ein Mädchen oder Weibchen)的先兆。它立刻在大调进行重复，以简朴但又漂亮的音乐背景作为衬托，包括平静演奏的小号和定音鼓。贝多芬《降 E 大调钢琴协奏曲》第一乐章的全奏中有一个非常类似的乐段。其他乐思接踵而来，一些是庆典般的，一些是更为抒情性的；谱例 38 的节奏如今更为完

整了，以一个更加旋律化的形式返回。独奏的进入具有高度创造性的，起初，它以一种羞怯的、谦虚的形式将乐团所奏出的乐句完整化，接着就变得越来越慷慨激昂了。当它展现完毕的时候，呈示部以全奏的庆典气氛作为开始，但不久便以一种几乎是舒伯特式的非规范化的音乐方式，移动到一个由钢琴演奏的降E大调的抒情段落中去了。这当然证明它是属于过渡到属调去的间接的音乐路途中的一部分，第二主题群便从这里开始。它的第一个乐句就是对于K.415的谱例14中的音乐的回顾。

谱例 40



谱例38的节奏充分发挥了作用，呈示部终于以一个同样出现于G大调上的音乐在全奏中结束，然而，这里产生了一种较音乐的结果更为意味深长的感觉。

发展部的开始是一个非常辉煌的时刻，谱例38未完成的部分，正像在全奏中一样，照例进行到谱例39中的音乐部分；但如今它并没有出现在c小调，而是出现在e小调，尽管它明显是这一乐章最简单、最天真无

邪的主题，如今在发展部中却担负起重要责任。当它穿过各种调性的时候，其织体则越来越精巧，终于它让位于再现部，之前的一个平常的、带有悬念的乐段，在这一段落中，像往常一样，有许多新的猎奇事件。降 E 大调旋律以一种吸引人的和声的变化形式重新出现，引入 C 大调，谱例 40 出现，后面是 C 大调上的谱例 39 的音乐，经过色彩变化之后出现在全奏中。此外，直到华彩乐段之前，一切都有规律可循，在华彩乐段之后，这一规模甚大的重要音乐设计则由第一个全奏最后阶段的返回予以完整化。

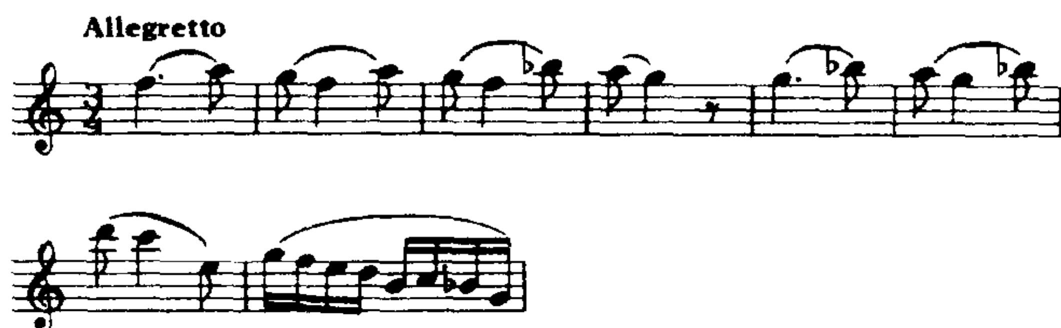
行板中的音乐，则不如莫扎特后来的慢乐章中的音乐那样亲切感人，但它具有一种安详的浮雕般的美。在协奏曲中，我们最后一次遇见一个以全奏作为开始的奏鸣曲式，然而这里没有发展部。在某些方面，这一乐章为《朱庇特交响曲》的行板作出了铺垫。二者都是以包含一系列乐思的具有宽广气息的段落作为开始，而不是以川流不息的旋律作为开始的。但在交响曲的乐章中有一种强烈的激奋情绪，而这里其气氛是威仪堂堂的，是比较分散的。它的美不在于它的主题，因为主题本身并没有引人注目的特色，而在于它们被安排和进行对照的方式。同样地，配器上也具有一种美学上的特征，它来

源于一些意味深长的为管乐器而创作的乐段。起始全奏包括两个主要主题，第一个宁静安逸，带有尊严感；第二个则建立在一个稍微短小一些的乐句上，是以喃喃自语的音乐作为背景材料的。这里同样具有一个不易忘怀的终止式段落，它直到这一乐章快要结束的时候才返回。呈示部中，第二主题出现在属调上，导致了一个具有黯淡的半音色彩的感人至深的音乐片段；这一将音乐引向再现部的段落产生了一种特殊宽广的感觉，钢琴在一个具有十分丰满的和声的背景下演奏琶音，这一乐章的简单设计，在两个具有这种能量的重要的相邻乐章之间具有一种特殊的音乐效果。

最后的回旋曲像往常一样乐思丰富。其中的第一个乐思与《伊多梅纽斯》里的芭蕾音乐中的加沃特舞曲十分相似，并且它立即提醒人们速度不得过快。不久音乐在c小调上一掠而过，令人想起第一乐章中的一些相似片段。正如在其他作品中一样，它无疑对舒伯特产生了影响。钢琴寂静了一些时候，在一个非常正式的受到强调的终止式之后，又以一个具有更加辉煌性格的崭新主题进入。一些生动活泼的乐段预示着贝多芬《华德斯坦奏鸣曲》（Waldstein Sonata）的诞生。它们终于导致了第一插段的第一主题，其抒情气息更加浓郁了。中央插

段，正如在 K.488 中一样，包括两个对比乐思，一个在 a 小调，另一个在 F 大调，后者在某些方面是这一乐章中最富有特色的主题，它那持续时间更为长久的旋律线以及更加精致的和声运动，在其音乐氛围中都是特别感人的。就旋律本身而言，第七小节和第八小节产生了一个从所谓的传统的模进（谱例 41）中飞逃而出的十分美丽的片段，其音乐的继续部分同样美丽，接踵而至的音乐特别富于想像力。

谱例 41



谱例 41 前两小节的节奏成为持续音上长笛、第一双簧管、第一巴松管之间对话的基础，钢琴演奏琶音。音乐已经显示出莫扎特将主题带回回旋曲时所表现出来的技巧。这是一个特别精美的例子，还有其他例子位于第一插段末尾，并不缺乏感染力。它是赋予这一乐章突出的个性，并将与前两个乐章的宏伟气派归为一体的乐

段。通常人们总是强调莫扎特比较有力、比较深沉的作品影响了贝多芬，但像这首协奏曲这样具有宽阔清朗气息的作品，以及像《C大调弦乐五重奏》K.515第一乐章那样的音乐，也同样对贝多芬产生影响。多年以来K.503被忽视了，如今我们从一段距离之外进行观察，它确实可被认为是一部杰作。

“加冕”协奏曲（K.537）

1788年创作的《D大调第二十六号协奏曲》K.537，多年以来是莫扎特钢琴协奏曲中最普及的一首，而如今常常遭到低估。其标题《加冕协奏曲》（Coronation Concerto）是很不走运的；它暗示着不朽，而实际上这部作品尽管规模庞大，却并非如此。在《C大调协奏曲》K.503那迷人的、精致的织体之后，它仿佛有些不足之处并且粗浅，但即使是最为苛刻的批评家可能也会承认，它包括着一些个性鲜明的音乐。全奏的开头尽管有些轻飘飘，却具有《费加罗婚礼》序曲中的那种兴奋的情绪。正如查尔斯·罗森（Charles Rosen）所指出的那

样❶，这里出现了两个奇妙的时刻，此时一个新的乐思前面具有几小节未加伴奏的旋律线。莫扎特以其得天独厚的表演技巧，总是很快发现最好地展示他的思想的崭新的手段。全奏包含除第二主题群中的第一主题以外的乐章中所有的音乐材料，这一主题是为呈示部中的钢琴而保留的，此外还包含一些半音化的音乐笔触。第二主题群的另一个部分则令人回忆起谱例 7——为两架钢琴所创作的协奏曲：

谱例 42



发展部是趣味盎然的，十分重要的。正像在较早时期所创作的《D 大调钢琴奏鸣曲》K.311 中一样，他集中于呈示部中的最后乐句，以非常足智多谋的手段进行处理。然后音乐的主题因素减少，在再现部之前出现了一些颇具吸引力的转调片段，是由定音鼓很弱的滚奏进行演奏的。再现部被自全奏以来尚未听到过的对第一个全

---

❶ 查尔斯·罗森，《古典风格》（The Classical Style，伦敦，1971年）。

奏中一个令人愉快的段落的回忆所打断，其后便是一个令人惊讶的戏剧性段落，它导致华彩乐段的出现。莫扎特在此后有任何遗漏，尽管在旧的“布赖特科普夫全集”中错将为 K.451 谱写的华彩乐段分配给了这部作品。这一乐章的结尾草率了一些，颇令人失望，仿佛作曲家已丧失了兴趣。

这部作品原作的独奏部分表示出作曲家是以很快的速度进行创作的，慢乐章就其所有不可否认的魅力而言，给人留下了相当可爱的印象——特别是与《c 小调协奏曲》K.491 或《降 B 大调协奏曲》K.595 比较起来。管弦乐团的写作部分，特别是为木管乐器所创作的部分，比通常的作品缺乏想像力，比如在第一乐章，总结性的那些小节仿佛是一些奇怪的跛子；但是这里却有其他吸引人的特征。中间段落，以其偶然出现的三小节乐句及其由 A 大调向 C 大调的转调过程展现出一段令人愉快的流畅音乐，为 K.595 中的慢乐章指出了一条相似音乐片段的道路。最为重要的是，主要主题已经被重复了多次，仍然保留着一种陌生的但常常浮现出来的、易于让人记住的音乐性质，对于许多音乐爱好者来说，可能很容易过多地考虑它的技巧：

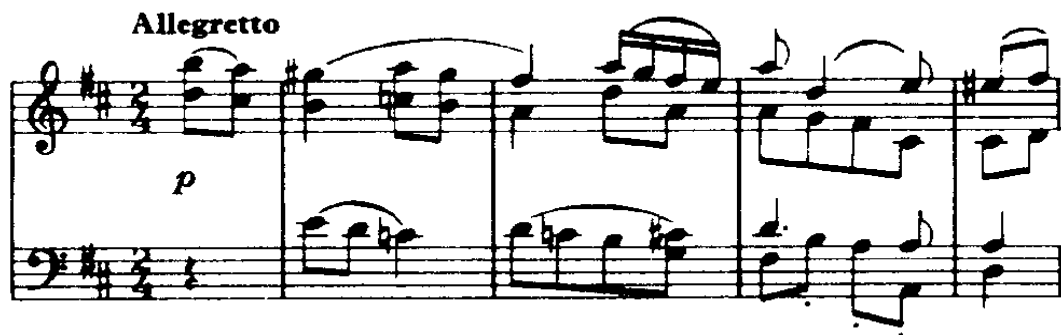
谱例 43



自 K.415 之后，这是莫扎特第一次在协奏曲的慢乐章中采用 ABA 曲式结构。这里，尽管将结果修饰得十分美丽优雅，却仍然有些乏味。此外的织体不够精细，但乐思却更加鲜明、更加生动。两个乐章中，它总是具有一种更加广泛的吸引力。

终乐章的不同寻常的曲式，在舒伯特的音乐中，比在其他任何作曲家的作品中都应用得更为普遍。这是一支具有两个插段的回旋曲，第二插段是第一插段的再现。在某些方面，它被称作与《C 大调协奏曲》K.503 的终乐章之间有着一种更加轻松的关系。这两个乐章的主要主题，都具有同样一种类似于加沃特舞曲式的节奏——乐句是从小节的当中开始。二者皆包含光辉灿烂的为钢琴创作的部分，但稍后的乐章不具有管弦乐织体上的丰富性和多样性，或 K.503 终乐章的宽广气息。但它包含了大量令人愉快的乐思，其中有些非常富有特色：

谱例 44



第一插段，像协奏曲的回旋曲中常出现的那样，是以一个主调中连接性曲调作为开始的，它逐渐引向属调上的材料。当所有这些再现之后，连接性曲调在一个非常引人注目的转调段落之后开始于降 B 大调，并以一种迷人的间接的方式经过一系列调性之后通往主调。尾声包括一个乐团和钢琴之间迷人的对话，建立在主要主题的第一乐句之上。整个协奏曲在某种程度上在这一系列协奏曲的这一位置上经受了许多经验。它既不像以前的作品那样宏伟，也不像后来的作品那样精细。比起其他两部作品来，它更值得被称为一首展技乐曲（showpiece）。但就其本身不容忽视的优点而言，它仍然不失为一部极具吸引力、也极富欢乐性的作品。

降 B 大调协奏曲（K.595）

几个月后，莫扎特在他最后的三首交响曲中显示出了他天才的一个截然不同的侧面。他一直没有再回头创作钢琴协奏曲——直到 1791 年，即他生命的最后一年。因此《降 B 大调第二十七号协奏曲》K.595 是与《魔笛》同时代的作品，它具有比《D 大调协奏曲》K.537 更为亲切的风格。其开始部分是不同寻常的。前四小节由一个小节的伴奏作为先导，意味着一个歌唱性的开始，但不时地被一个节奏音型所打断，该节奏音型仿佛是无意识地回忆起那种像进行曲似的主题，前几个协奏曲都是以这种节奏音型作为开始的：

谱例 45



另一个乐句生动地对《朱庇特交响曲》中终乐章的主题之一进行回忆。全奏中包含一些非常吸引人的抒情乐段，由于缺少小号和定音鼓，更富有生气的那些乐段则比在那些更为永久性的作品中显得更为轻盈。第四十六

小节之后，建立在新版本上的巴伦赖特所整理的乐谱中恢复了七小节，这七小节在第一版中出现过，但在后来的版本中就无影无踪了。

尽管《D 大调协奏曲》K.537 与现在这部作品有许多不同，但二者之间仍有相当多并行不悖的音乐内容。在这一阶段里，莫扎特较以前更少关心结构上的那些不同寻常的问题，在两个乐章中，全奏和呈示部遵循着基本上是相同的音乐路线。只有第二主题群中的第一主题是为呈示部中的独奏曲而保留的，这些主题本身都十分相似：K.537 中的主题，尽管是大调调性，但却显示出对于小调调性的强烈倾向。K.595 中的调性肯定就是小调，但这一乐章中最为闪光的部分便是发展部。从 b 小调的远关系调中开始，它完全为谱例 45 中的主要主题所统治住了。它们彼此追逐，通过令人惊讶的一系列调性，没有一丝一毫的停息之感。织体是复杂的，然而又是轻巧地编织起来的，就跟室内乐一样；终于主要主题占了上风。再现部以莫扎特通常所采用的技巧被引进。他的华彩乐段设计得十分美丽，采用从第二主题群中采撷而来的最先两个对照乐思。然后是谱例 45 中的音乐，最后出现主要主题。不久之后全奏中惟一的乐段返回，它不包括在第二主题群之内，它具有一种乡愁般的与全

乐章气息相吻合的音乐笔触（降 b 小调）。终于，全奏的最后几个小节提供了一个干净利落的精美的总结。

慢乐章在总体构思上与 K.537 的慢乐章相似，并且有同样的朴实无华的气息。但在两个乐章中，这一乐章比较精细，显得比较深思熟虑。旋律的乐思同样具有吸引力，为乐团写的音乐非常有趣。在主要主题的庄重气氛中可以看见《魔笛》中的音乐笔触——它先由钢琴奏出，后由乐团以丰满的音响进行重复：

谱例 46



它的中央段落与 K.537 慢乐章中的中央段落十分相似，音乐语汇上起初是完全相同的，从降 B 大调走向降 G 大调；在先前乐章的同一阶段中从 A 大调起走向 C 大调。但这里它是经过深思熟虑的，与旋律中上行八度保持一致并返回，主要主题——它在 K.537 中是相当草率的，但在这里的含意却要丰富得多。在 K.537 中，第一部分的重复很难产生任何变化，除了一些细节以及相当

轻淡的尾声。但在 K.595 中却产生了形形色色的变化，其中的一个变化便是上升为一个复杂的问题。

当它最后出现时，主要主题的旋律由第一小提琴在低八度上进行重叠，在第二小节和第三小节中由钢琴部分的左手演奏出平行五度，这是奇妙的普契尼式的音乐效果。但在莫扎特原作中，他涂消掉左手演奏和弦并写下了“低音声部”（basso）的字样，指出必须低八度进行演奏，从而避免了平行音程。除此之外，在乐章快要结束时，出现了一些令人愉快的紧张段落和经过修饰的段落。这一乐章包括了一小节对于第一乐章中主要主题的第二小节的回忆——或许是一种偶然现象。由钢琴在最后几小节进行演奏的部分特别迷人。将 K.537 的小广板与这一乐章进行比较并不意味着对前一乐章进行非难。两部作品皆充满了莫扎特式的魅力，但在性质上来说，这一乐章含意更加深刻。

终乐章采用的是 6/8 拍，与 K.450 和 K.456 中的终乐章明显相似。但更加缓和了，是一种欢乐的天真，与 K.450 中的温文音乐或 K.456 中的机智音乐都不一样。主要主题与儿童歌曲《来吧，亲爱的五月》（Komm, lieber Mai）更为相似——这是作曲家于同一个月内谱写的。连接性主题可能更为生动，与慢乐章的旋律关系密

切：

谱例 47



第一插段的主要主题具有一种精细的优雅，它是对于《G 大调钢琴三重奏》K.564 终乐章的回顾。中央插段从 K.467 以后第一次着重于发展主要主题，它是生动活泼的、丰富多彩的，没有第一乐章中的猎奇事件。像在 K.488 中一样，它最终引出连接主题的返回，而第一主题直到第一插段再现之后才重新出现。莫扎特的华彩乐段有巨大活力，大量十六分音符的乐段意味着乐章不应采取过于突然的步伐。在终乐章优雅和生动的音乐气氛之后，出现了一丝淡淡的乡愁，尽管出现得比第一乐章要少。法国号没有像在 K.450 和 K.456 终乐章那样扮演那么重要的角色，这一点或许是意义颇为深刻的。以这一作品为标志，莫扎特的钢琴协奏曲系列到此进入了一个美丽的、但绝无骇人听闻之意的结尾。

在这样的探讨中，我们曾经顺便提到过两个问题。就莫扎特作品中的钢琴部分而言，在演出时应该被装饰到何种程度为佳？莫扎特本人所写的华彩乐段，应视为他实际演出时真正的复制吗？对于这两个问题，我们都没有权威的答案。装饰问题必须有赖于钢琴的音色以及钢琴家对于风格的感觉。在一些乐段中，特别是在慢乐章中竟然出现一些令人感到惊讶的音乐上的“荒芜”。但熟悉莫扎特的音乐色彩，对于成功地掌握装饰的片段的确是不可少的。最终，过少总比过多要好。

关于华彩乐段，我们必须牢记，莫扎特生活在作曲家们只能在一个较小的空间内进行创作的时代，与他们的后来者所生活的十九世纪不能相比。除了如何恰如其分地掌握风格的问题之外，作曲家后期所谱写的大量华彩乐段中的一部分华彩乐段，常常就整个乐章而言不成比例。即使是那个被评论得最多的莫扎特为《A大调协奏曲》K.488所谱写的华彩乐段，都可以说明他并不是总是感到有必要在乐章的这一阶段内进行复杂的主题处理。

还有一个从未有过不同意见的更为普遍的问题，就是作品本身的无比生命力和无比迷人性。从结构方面来讲，它们的变化是极为丰富的。特别是在第一乐章中，

那些令人意想不到的乐思分布和不可预料的独立的发展部的展开方式，都较贝多芬的任何一首协奏曲更为明显。旋律上的创意是永不枯竭的，这正是莫扎特在最为有效的时刻展现他的思想的技巧的体现。同时，织体，特别是在后期的协奏曲中，已具备了室内乐的精细性和复杂性。当威尔第描述莫扎特是一个“四重奏作曲家”时，仿佛不是在赞许，而是提醒人们他具有驾驭室内乐及歌剧这两种不同领域的稀有天赋。他没有发现一种“比他的钢琴协奏曲更令人满意地将二者综合在一起”的音乐体裁了。

莫扎特钢琴协奏曲目录

编号	序号	调性	附注
K.37	第一号	F大调	改编自劳帕赫、奥诺埃尔的奏鸣曲乐章
K.39	第二号	降B大调	改编自劳帕赫、朔贝特的奏鸣曲乐章
K.40	第三号	D大调	改编自奥诺埃尔、埃卡特、C.P.E. 巴赫的奏鸣曲乐章
K.41	第四号	G大调	改编自奥诺埃尔、劳帕赫的奏鸣曲乐章
K.175	第五号	D大调	
K.238	第六号	降B大调	
K.242	第七号	F大调	"洛德隆"(Lodron)
K.246	第八号	C大调	"吕佐"(Lützow)
K.271	第九号	降E大调	"茱依"(Jeunehomme)
K.365	第十号	降E大调	
K.413	第十一号	F大调	
K.414	第十二号	A大调	
K.415	第十三号	C大调	
K.449	第十四号	降E大调	
K.450	第十五号	降B大调	
K.451	第十六号	D大调	

K.453	第十七号	G 大调	
K.456	第十八号	降 B 大调	
K.459	第十九号	F 大调	
K.466	第二十号	d 小调	
K.467	第二十一号	C 大调	
K.482	第二十二号	降 E 大调	
K.488	第二十三号	A 大调	
K.491	第二十四号	c 小调	
K.503	第二十五号	C 大调	
K.537	第二十六号	D 大调	“加冕”（Coronation）
K.595	第二十七号	降 B 大调	
K.382	《回旋曲》	D 大调	K.175 终乐章的代用乐章
K.386	《回旋曲》	A 大调	K.414 终乐章的代用乐章